Panorama dell'arte radiofonica

di ENRICO ROCCA



BOMPIANI

AVVENTURE DEL PENSIERO

UNA RACCOLTA DI VOLUMI IMPENSATI, CHE LASCIANO IL LETTORE ORA PENSOSO, ORA COMMOSSO, ORA SBALORDITO, TRASPORTANDOLO IN UN MONDO RARAMENTE ESPLORATO DAI LIBRI, QUASI UN'OASI LONTANA DALLE CURE E DAI PENSIERI ABITUALI

VOLUME XXIII°

PANORAMA DELL'ARTE RADIOFONICA

di ENRICO ROCCA

Per la prima volta in Italia il problema dell'arte radiofonica viene affrontato in maniera organica ed esauriente, storica ed estetica insieme, informativa per chi non ne sa nulla, sollecitante per l'appassionato, formativa per chi alla radio intenda comunque dedicare la propria attività.
In diciassette anni d'esistenza, la radio, emancipandosi da ogni tramandata forma espressiva, si è andata foggiando un suo tipico linguaggio che trasfigura in arte l'attualità e crea, sotto specie auditiva, suggestive possibilità di nuove emozioni artistiche. Il libro, seguendo quest'evoluzione dall'adatto al genuino, caratterizza successivamente tutti i generi radiofonici, dalla radiocronaca alla rassegna auditiva e dalla radiosintesi documentaria fino all'oratorio laico, che è la forma più originale del radiodramma.
La storia, esemplificatissima, del radioteatro in Italia e negli altri Paesi, di qua e di là dell'Oceano e dall'Occidente prossimo fino all'Oriente estremo; la discussione di tutte le teorie estetiche finora espresse in campo radiofonico; la ricchissima bibliografia inclusa nel testo; gli orizzonti dischiusi in ogni capitolo sulle possibilità della televisione, fanno di questo libro un'opera unica nel suo genere, destinata a interessare tutti i radioascoltatori, dall'uomo della strada all'autore radiofonico.

Volume di 278 pagine L. 12,—

BOMPIANI

AVVENTURE DEL PENSIERO

VOLUME XXIII: PANORAMA DELL'ARTE RADIOFONICA



"AVVENTURE DEL PENSIERO"

VOLUMI PUBBLICATI:

AVVENIRE E FINE DEL MONDO di DESIDERIUS PAPP. (Trad.: Prof. A. Treves). IVª edizione. Illustrato L. 12.—

Le più moderne scoperte in astronomia, fisica e nelle scienze naturali.

« Vertiginoso romanzo geologico e cosmico ». V. E. BRAVETTA (*Gazzetta del Popolo*).

« Ci sono vari punti in cui l'autore è arrivato alle soglie della poesia ». SEB. TIMPANARO (*L'Ambrosiano*).

« Quel che Giulio Verne non seppe, o non volle dire, lo dice Desiderius Papp senza perifrasi ». EMILIO RADIUS (*Corriere della Sera*).

BIOGRAFIA DEL CERVELLO di FREDERICK TILNEY *della Columbia University*. (Traduzione: G. Peluso). IIª ediz. L. 10.—

« Potrà interessare tanto lo scienziato quanto l'uomo di media cultura, il quale preferisca una lettura dilettosa ed istruttiva che lo allontani dalle cure e dagli affanni della vita quotidiana. L'Autore è uno scienziato famoso, il libro è interessantissimo » (*Popolo di Trieste*).

CHI VIVE SULLE STELLE? di DESIDERIUS PAPP. (Trad.: Prof. A. Treves). IIIª edizione. Illustrato L. 12.—

« Questo libro di Papp è molto idoneo a destare nuove idee scientifiche ». ALBERT EINSTEIN.

« Il quadro che Papp abbozza nel suo libro è di una grandiosità insuperabile e mi ha profondamente scosso ». BERNARD KELLERMANN.

« È assai bello che siasi trovato uno scienziato capace non solo di radunare, ma di accrescere le prove della abitabilità degli astri ». G. B. SHAW.

COME SI CREA LA VITA del Dr. A. F. GUTTMACHER, *della John Hopkins University*. (Trad.: L. Porta. - Appendice a cura del Dott. V. Porta). Ill. L. 12.—

« È questo uno dei più interessanti libri che io abbia letto intorno ai problemi sessuali ». Dott. KARL A. MENNINGER.

3

PANORAMA DELL'ARTE RADIOFONICA
di Enrico Rocca. L. 12.—

Per la prima volta in Italia il problema dell'arte radiofonica viene affrontato in maniera organica ed esauriente, storica ed estetica insieme, informativa per chi non ne sa nulla, sollecitante per l'appassionato, formativa per chi alla radio intenda comunque dedicare la propria attività.
La storia, esemplificatissima, del radioteatro in Italia e negli altri Paesi, la discussione di tutte le teorie estetiche finora espresse in campo radiofonico la ricchissima bibliografia fanno di questo libro un'opera unica nel suo genere.

IN PREPARAZIONE:

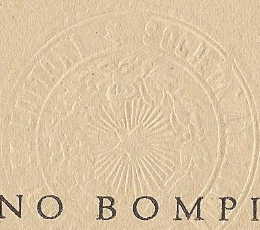
L'ARTE DI CONQUISTAR GLI AMICI (E IL DOMINIO SUGLI ALTRI) di Dale Carnegie. (Trad. dall'americano del Dr. V. Porta).

L'autore è notissimo al pubblico americano per le conferenze e lezioni che egli ha tenuto nel corso di questi ultimi 17 anni, dietro invito delle più importanti organizzazioni industriali degli Stati Uniti, agli uomini d'affari e agli impiegati delle grandi aziende, sul modo di condursi nello svolgimento delle proprie relazioni d'affari. Il libro, unico nel suo genere, è attualmente alla testa delle vendite in America.

PANORAMA DELL'ARTE RADIOFONICA

DI

ENRICO ROCCA



VALENTINO BOMPIANI

1938 - MILANO - XVI

Stampato in Italia

«ALLA MAMMA
PER I SUOI
SETTANT'ANNI».

INTRODUZIONE

Questo libro è nato dalle mie sorprese d'ascoltatore e dal disorientamento che ho spesso avvertito intorno a me circa le ultime possibilità di un mezzo tanto diffuso quanto poco conosciuto.

A parlar d'arte radiofonica si rischia ancora di farsi compatire da qualcuno e di lasciar perplessi altri. E c'è anche chi alle constatazioni più ovvie reagisce con furore quasi che la radio fosse uno strumento di civilissima barbarie. Ho cara particolarmente quest'ultima categoria: da essa sortono, alla prima occasione, i radiotifosi più maniaci. A codesto complesso di persone vanno sopratutto le mie pagine che sono un itinerario esemplificatissimo della radio dall'attualità all'arte e dalle accattate forme d'un giorno alla sua odierna e inconfondibile tipologia. M'illudo che qualcuno, arrivando in fondo, si sia persuaso o almeno incuriosito.

Ho evitato accuratamente questioni tecniche o tecnico-registiche. C'è tutta una letteratura che ne tratta e che ha contribuito la sua parte a render la radio impopolare. Qui non si discorre nemmeno una volta di valvole termoioniche, di chilocicli o di modu-

lazioni e si riducono al minimo le cifre. Ma parlando da ascoltatore all'ascoltatore si vuol arrivare a chi lavora e a chi crea per la radio. Non a caso l'idea concreta di questo libro s'è andata maturando durante un corso d'esegesi dei generi radiofonici e del radioteatro da me tenuto in quel Centro di Preparazione Radiofonica che l'Eiar ha istituito nel '36 per formar le sue nuove leve d'annunciatori, di radiocronisti, di attori, di soggettisti, di registi e di radiofonomontatori. Desidererei che il libro fosse ambivalente: informativo per il laico, formativo per chiunque, dal conversatore all'autore radiofonico, intenda dedicare la propria attività alla radio.

Esiste, naturalmente, su argomenti estetico-tecnici che riguardano la radiofonia, un'esigua letteratura: ma questi libri e questi saggi, tra cui non manca qualche empirico e circoscritto tentativo di riordinamento storico-estetico, s'interessano generalmente di un settore particolare senza preoccuparsi di dare una visione d'insieme. Straniere nella loro totalità, nessuna di queste opere può dirsi, d'altra parte, rispondente del tutto al nostro modo di vedere, al nostro gusto, al nostro bisogno quasi architettonico d'ordine e di chiarezza. E nessuna contiene per quasi tutti i paesi del mondo un profilo storico del radioteatro aggiornato fino al febbraio 1938. Gli altri autori, in genere, si occupano soltanto delle cose di casa loro: qui invece si tenta a scopo propulsivo di paragonar le nostre attività con quelle del mondo, lungo una strada che va dal segnale all'oratorio laico che è la forma più alta di radioteatro.

Mi sono anche studiato di esporre e di discutere le idee altrui e chi volesse, partendo da questo libro, continuare i suoi studi troverebbe, compresa nel testo

e per ogni singolo argomento, l'indicazione bibliografica che di volta in volta può orientarlo verso opere documentarie, esegetiche o creative.

L'importanza che va assumendo la radio in Italia; il moltiplicarsi delle trasmittenti; l'aumentato numero degli abbonati; la cura assidua che il Regime dedica a questo potente mezzo formativo e informativo traverso il Ministero della Cultura Popolare; la recente iniziativa del Ministero dell'Educazione Nazionale di estendere alle scuole medie e superiori le trasmissioni finora limitate alla scuola primaria; le categorie sempre più numerose cui la radio partitamente si rivolge; l'interesse ogni anno crescente che i problemi radiofonici suscitano tra i giovani partecipanti, con opere e discussioni, ai Littoriali della Cultura e dell'Arte, mi fanno sperare che questo libro esca in un momento particolarmente adatto a coordinare e sollecitare le idee e a far convergere l'attenzione dei creatori sulle possibilità espressive della radio.

*Il mio pensiero grato va a tutti coloro, Enti e privati, che hanno voluto venirmi incontro nel mio non facile lavoro. Devo ragguagli e informazioni preziose all'interessamento cordiale dell'*Ente Italiano Audizioni Radiofoniche *e del suo Direttore Generale, ing. Raoul Chiodelli; all'attenzione cortese dell'*Union Internationale de Radiodiffusion *di Ginevra; alla* Reichs-Rundfunk-Gesellschaft *di Berlino che mi venne incontro con particolare e comprensiva sollecitudine; alla* B. B. C. *di Londra che volle gentilmente favorirmi in lettura una quantità notevole di radiolavori; alla* Radio Svizzera Italiana *e alla* Radiogenossenschaft Basel *che mi inviarono cortesemente le loro pubblicazioni.*

Ringrazio inoltre il signor Julien Maigret, Presidente onorario della Association des Auteurs et Compositeurs de la Radio *per avermi avviato a una migliore conoscenza del radioteatro francese.*

Ora posso incominciare.

Roma, marzo 1938-XVI.

E. R.

GEOGRAFIA DELL'INVISIBILE

L'impero della radio abbraccia in estensione l'universo e in profondità quasi tutti i dominî dello spirito.

Per quelli che non si contentan di parole e credono, con lo stesso devoto abbandono dei consultatori d'oracoli, al responso spesso infido delle cifre, aggiungeremo che quest'impero invisibile s'irradia da oltre duemila trasmittenti, prende voce da sessantotto milioni d'apparecchi ed esercita la sua influenza su duecentosettanta milioni d'ascoltatori sparsi nelle più note o inverosimili parti del mondo.

Ma non ha detto un filosofo che dove s'incomincia a contare si finisce di capire? Il miracolo permane anche senza le cifre: un prodigio d'italianissima marca per cui il mondo si traduce in suono e diventa volatile e ignora lo spazio e, perdendo sostanza terrena, acquista ubiquità. E un incantesimo, tuttavia, che per esser diventato universalmente accessibile e quotidiano, non meraviglia più della pioggia o del sereno, del tramonto o dell'alba, del verzicar delle foglie sui rami, dei mille spettacoli che ci offre il mondo e ciascuno dei quali è, a pensarci, meraviglio-

so. Con l'essenziale differenza che, se solo il nostro spirito contribuisce a banalizzar la natura, a smagare la radio ha provveduto fin troppo presto l'inguaribile mediocrità dell'uomo piegando lo strumento nuovissimo a echeggiar troppo spesso misere e risaputissime cose.

Come restituire alla radio l'alone del suo fascino senza compromettere la nostra capacità di comprensione? Diciassett'anni sono passati da quel 2 dicembre 1920 in cui, trasmesse dal tetto di un'autorimessa di Pittsburgh, le notizie di una combattuta elezione presidenziale commossero i primi radioascoltatori: un periodo più che sufficiente per fare d'ogni utente della radio qualcosa di simile all'arabo che, una volta scoperto che un effetto, sia pure mirabolante, viene da una macchina, lo considera — *stare machìna* — come ovvio e naturale. È necessario per noi uscire da questa passività incomprensiva se vogliamo finalmente renderci conto di quello che nella radio possediamo e di ciò che dalla radio possiamo ancora aspettarci. Ma bisogna a questo scopo riconquistare, senza artifici o sforzature, una nostra pacata capacità di meraviglia che ricontempli l'ovvio come punto di partenza se vuol raggiungere l'appagamento come consapevole traguardo.

Che cosa accade precisamente quando siamo in ascolto accanto a un altoparlante? Una voce arriva da chi sa dove, prende la via del nostro udito, raggiunge direttamente l'intelletto, provoca in esso i concetti o le immagini che si propone. Ma nel caso più caratteristico il mondo s'insinua auditivamente in noi sprovvisto sì della sua sostanza visibile, ma come arricchito da questo suo difetto che suscita una collaborante possibilità d'integrazione. Il fascino di un

paesaggio che aumenta in ragione della nostra possibilità di completarlo, la grandezza di un'opera d'arte che s'arricchisce volta a volta delle interpretazioni che sa darle chi compiutamente la rivive, riescono per approssimazione a spiegar la malìa di quell'impercettibile e ineliminabile complemento che l'ascoltatore è costretto a conferire anche alla più perfetta radioaudizione e contro cui ci sembra che l'acutissimo Rudolf Arnheim combatta una troppo astratta battaglia quando, nel capitolo ottavo del suo libro, *La radiofonia cerca la sua forma* (U. Hoepli, Milano, 1937), spezza le sue lance contro la fantasia. Se non è peccato mortale figurarsi uno *scherzo* di Beethoven come un combattimento di titani invece che, ortodossamente, come ritmo incalzante, è addirittura incoercibile, oltre che lecitissimo, immaginar l'ambiente suggerito da uno sfondo acustico, dare a una voce il volto che non ha, integrare, a seconda della propria immaginazione e intelligenza, il quadro che l'artista radiofonico lascia forzatamente o volutamente incompiuto. Quando la televisione sopprimerà l'integratore, dando a chi ascolta concretamente tutto o quasi tutto, sparirà forse quello che il nostro critico chiama « un tipo insopportabile di dilettante », ma anche una forma di collaborazione tra creatore e pubblico di cui la radio in quanto arte offre un eccezionale ed auspicabilissimo esempio.

Tenendo dunque fermo questo concetto dell'integrazione inevitabile, almeno per quel che riguarda il campo creativo e quello radiocronistico, potremo dunque dire che la radio è un nuovo mezzo di comunicazione e d'espressione artistica fondato esclusivamente sulle capacità ricettive e interpretative dell'udito e che quindi le sue possibilità sono in stretta cor-

relazione con quel che può percepire quest'unico senso. Per amor di esattezza dovremo tuttavia aggiungere che i limiti della radio non coincidono in tutto con quelli dell'udito, l'audizione normale essendo periferica mentre quella radiofonica, come più tardi vedremo, è soltanto unidirezionale.

Questa riserva non riguarda però i mezzi di cui in entrambi i casi l'udito dispone e che, nella persona sana, sono sufficienti a una abbastanza completa rappresentazione del mondo, concreta o artistica che sia, specialmente quando si pensi che l'udito, oltre che delle indicazioni proprie, si avvale, pur nelle condizioni più assolute d'invisibilità, del presupposto degli altri sensi. Un rumore o un suono mettono in moto, anche nel buio più pesto, tutta la catena delle cause suggerendo immancabilmente la visione ben nota della cosa da cui chi ascolta suppone, con più o meno fondamento, che quel rumore sia partito.

Inoltre, un rumore, percepito isolatamente, suggerisce una quantità di cose. Il ronzar di un'elica nell'aria rivela l'aeroplano, indica l'azione del volo, dà con l'attenuarsi o con l'intensificarsi l'idea della distanza (e in condizioni non radiofoniche anche quella della direzione), suscita con la durata il senso del tempo. S'intende che un tonfo indistinto dal piano di sopra o un'esplosione lontana (che può esser tanto il colpo di un'arma da fuoco quanto lo scoppio di un pneumatico) sono percezioni acustiche molto meno indicative mentre viceversa lo scalpitio di un cavallo, la sirena di un'automobile, il suono di una campana parlano un linguaggio così piattamente intelligibile che non è un miracolo trovarli capolista nel registro dei più banali effetti sonori. Ed è egualmente risaputo che i suoni, e spesso anche i rumori, hanno a

volte virtù di suscitare sentimenti sia lieti che gravi: lasciamo da parte i sacri bronzi e l'espressivo e vario idioma dei loro rintocchi nonchè l'abusato esempio del pendolo che suggerisce l'ineluttabilità del tempo o della sorte e pensiamo piuttosto al senso di fervida attività che viene dall'allegra furia dei martelli sulla incudine o all'ossessione snervante che può comunicare lo stillicidio ritmico di un rubinetto mal chiuso o di una grondaia.

Per farla breve diremo che se la vista ci parla con le cose, l'udito ci parla coi rumori che sono la voce delle cose; coi suoni che sono la forma illimpidita dei rumori; con gli urli e con le strida che sono l'idioma degli animali; coi gridi, che quando esprimono gioia rabbia dolore sono l'espressione più elementare ed eloquente di un sentimento, e infine con la parola che è l'evoluzione articolata del grido e l'equivalente verbale delle cose.

L'Evangelista dice il vero quando afferma che la parola era in principio e che « ogni cosa è stata fatta per mezzo di lei; e senza di lei neppure una delle cose fatte è stata fatta ». L'occhio mi dice ciò che vede e nel momento in cui lo vede. La parola invece — trasfigurata e caleidoscopica equivalenza concettuale di tutti i coloriti plastici olfattivi ed edonistici apporti del sensorio — mi mostra il visibile in qualunque condizione di visibilità e a qualunque distanza di spazio e di tempo. Essa mi dà il concreto e l'astratto, l'oggetto e l'idea dell'oggetto, il reale e l'ipotetico, il fantastico e lo speculativo. Se la vista si serve di segni esteriori anche per parlare allo spirito, l'udito non ne ha bisogno perchè già gli parla direttamente con una realtà senza peso. Se l'occhio è la finestra sul mondo, l'orecchio è la porta dell'anima.

Se la vista è il più prezioso dei sensi, l'udito è tra i sensi il più spirituale e quello che in qualche modo li riassume tutti in quanto la parola, specchio di tutte le più complesse esperienze del sensorio, trova nell'udito la sua vera ragione d'esistere. Trasfiguratamente all'udito si rivolge la parola scritta — che in fondo è favella consegnata in grafia — e direttamente all'orecchio s'affida la musica che, dove intelletto e spirito hanno esaurito i loro mezzi verbali, subentra a dar voce ai più ineffabili moti dell'anima.

Suoni e rumori, voci e grida, musiche, parole sono dunque l'alfabeto di cui il mondo, empirico ed artistico, si serve per rendersi decifrabile all'udito. Ed è dello stesso alfabeto che la radio quotidianamente si giova per ricostruire acusticamente l'universo.

Vogliamo a maggior chiarezza aggiungere che anche questo alfabeto è costituito da vocali e da consonanti, da suoni emancipati che si fanno benissimo intender da soli e che camminano con disinvoltura nel mondo radiofonico e da consonanti che, per reggersi in piedi, han bisogno delle vocali? Il lettore intelligente ha già capito che le vocali sono gli antichi linguaggi della parola e della musica senza il cui opportuno intervento rumori e suoni, per univoci e indicativi che possano essere, costituirebbero, com'è intuitivo, un abbastanza squallido programma radiofonico. Se un trillo di telefono rompe d'improvviso il silenzio, esso avverte che qualcuno chiama, ma non specifica nulla. Bisognerà che una voce intervenga perchè radiofonicamente la chiamata acquisti significato. Se a un cupo fragore emesso dall'altoparlante non segue nulla, l'ascoltatore rimarrà perplesso. Se invece urla di dolore e il grido « Portaferi-

ti! » succederanno all'esplosione sarà chiaro che si trasmette una scena di guerra. Il trillo e il fragore sono consonanti radiofoniche, l'urlo stesso non sarebbe che una semivocale. Presi a sè, essi non hanno, nel migliore dei casi, più valore espressivo della mimica di un sordomuto. Succedendosi a caso significano poco o nulla. Perchè un'azione radiofonica, ripresa dalla realtà o suscitata artisticamente, acquisti un principio di significato occorre dunque che ai suoni e ai rumori si accoppii la voce. Quel che tutti i rumori del mondo, isolati o riuniti, invano tenterebbero di tracciare — e cioè l'elementare disegno di una situazione o i primi lineamenti di un dramma — una sola voce o, al massimo, due voci in contrasto l'ottengono facilmente. Solo il teatro radiofonico degli inizi ha potuto credere che la radio s'imperniasse sui rumori e avesse insomma bisogno d'uno sfondo, abbondante e naturalistico, di effetti sonori. Questo è un errore crasso non solo in campo radioteatrale. Ed oggi tutti sanno che il mondo incomincia, anche radiofonicamente, dall'uomo: dalla parola dell'uomo.

Se però esistono fattori acustici autonomi capaci da soli di creare significati non sarà il caso di tenere in poco conto gli altri cui spetta, come abbiamo rilevato, una funzione ausiliaria. Bisognerà anzi osservare che all'audizione radiofonica l'orecchio diventa molto più sensibile agli accoppiamenti di suoni come a un mezzo straordinariamente efficace per suscitar la realtà in un mondo privo di forme. Solo che quest'accoppiamento non avviene sotto specie sillabica, come può forse aver fatto supporre il nostro troppo prolungato paragone con l'alfabeto, ma quasi secondo una legge chimica che modifichi profonda-

mente gli elementi nell'equilibrio della nuova composizione.

Questo fenomeno era già noto prima dell'avvento della radio per le combinazioni tra la musica, linguaggio dell'indefinibile, e la parola che vive in quanto definisce. Nel melologo, dove pure la parola domina, essa già riconosce le leggi dell'assonanza e del ritmo mentre la musica, di illimitata che è, deve adattarsi a modi onomatopeici o comunque illustrativi tenendosi, salvo qualche breve ripresa sonora, nella più dimessa sordina. Nella canzone viceversa — dove già il tono fa la musica — le parole non contano quasi più. O trionfa dunque la musica, e la parola è ridotta a reggerle lo strascico sfolgorante; o prevale la parola, e alla musica tocca farle da ancella. O, infine, le due arti s'incontrano a mezzo cammino e, come due coniugi innamorati, si studiano di modificare, sia pure con qualche sacrificio, le loro abitudini. Avviene così che la parola, di solito piana e pacata, si faccia lirica e ritmica e che la musica, a contatto con la parola, accentui il suo fraseggiare. Finchè, proprio come nella vita, il coniuge più deciso finisce per imporsi, pur un poco mutando anche lui sotto l'amorosa influenza dell'altro. E all'ultimo, chi più chi meno, sono cambiati entrambi e chi li ha conosciuti prima ci fa caso.

Questo processo si ripete anche per una combinazione tipicamente radiofonica come quella, nella realtà molto poco rilevata, tra parola e rumore. Se alla radio voglio dare il colloquio tra due aviatori in volo bisogna prima di tutto ch'io smorzi (amplificatore aiutando) il rumore dell'elica per far sentire le loro voci e poi che pensi a dare al dialogo, energia tonale a parte, la massima sintesi espressiva

per uscire al più presto e convenientemente da quella difficile situazione auditiva.

Il caso del rumore combinato alla musica può essere ancora più tipico perchè in questo caso la modificazione d'uno degli elementi incomincia talvolta a prodursi a distanza. È caratteristica in questo senso, anche radiofonicamente, una nota rumba che porta a poco a poco lo sbuffare di un treno in partenza all'ansimare sempre più accelerato del treno in corsa finchè, diventato frequentissimo ma regolare, quest'ansito non scompare nel ritmo dell'epilettica danza cubana.

Questa finale prevalenza della musica su di un rumore diventato ritmo fa sorger spontanea una domanda: un suono o un rumore che si presentino isolati all'audizione non possono forse venir considerati radiofonicamente elementi puri?

La risposta, che, a tutta prima, non può sembrare dubbia, è impensatamente negativa. Spieghiamoci con un esempio. Se il ferro, che, fino a prova contraria, è uno dei settanta elementi finora conosciuti dalla scienza, viene esposto all'aria umida, esso si ossida, ovverosia si compone con gli elementi invisibilmente contenuti nell'aria, e l'idrato ferrico o ruggine che ne risulta, patente prova dell'azione esercitatasi impercettibilmente su quel metallo, esclude ch'esso possa più venir annoverato tra i corpi semplici.

Qual è ora — se vogliamo spingere fino agli estremi il rischioso paragone — l'elemento invisibile con cui si combinerebbero gli elementi della radio, le forme radiofonicamente semplici, per diventar corpi composti? La risposta è semplice: quest'elemento invisibile è la stessa invisibilità. Come l'umidità atmosferica è l'agente che modifica i metalli,

così, immersi nell'invisibilità, parola, suono e rumore diventan diversi dal solito perdendo qualità che avevano e assumendo nuove possibilità d'espressione. L'invisibilità li corrode, li menoma, li accresce, li trasforma, li trasfigura. Componendosi con essi mette in discussione la loro apparente semplicità.

Un rumore non perspicuo, percepito insieme alla causa che lo produce, rappresenta una percezione completa. Immerso nell'invisibilità, cioè staccato dalla sua sorgente, esso affoga tra i flutti del generico. Alla radio, se qualcuno non me lo illustra, sarà difficile ch'io distingua il ronzìo di un moscaio da un bombito d'api. In compenso l'invisibilità, che è come l'atmosfera della radio, basta talvolta a render evocativi dei rumori che comunemente non lo sono e a far di una parte l'equivalente del tutto. Un picchiettare di segnali Morse, cui risponda, con timbro diverso, un altro picchiettare, evoca colloqui tra navi e coste, tra navi e navi, tra isole e continenti e suscita insieme il senso dell'immensità. Con un semplicismo fatto espressivo dal preesistente complesso ottico-acustico la campana sta per la chiesa, la sirena per il piroscafo, il chicchiriar del gallo per l'alba. La capacità dell'udito di percepir simultaneamente due rumori o due suoni inquadra, tra un campano e un muggito, la malga, tra un'orchestrina ed un vocìo l'ambiente di una sala da ballo o di un caffè.

Ma, più ancora dei suoni e dei rumori, la parola subisce per radio gli effetti dell'invisibilità. Essa comincia, per così dire, a perder di peso specifico e tende a volatilizzarsi. Stampata, la parola sta lì, pronta a farsi rileggere. Parlata da una persona che vediamo, essa vien completata dalla mimica; e il gesto e l'espressione di chi parla ci aiutano, anche

quando stiamo a teatro, ad afferrare il senso di una frase che in parte ci è sfuggita. E un'integrazione è ugualmente possibile quando, collegati per telefono a una persona che non vediamo, possiamo pregarla di ripetere ciò che non abbiamo capito. La parola parlata e trasmessa non si può invece richiamare. Solo Angelo Musco, nell'orgasmo di non aver afferrato completamente una notizia interessante poteva, in una gaia commedia del suo repertorio, gridare all'anonima voce dell'altoparlante: « Scusi, ripeta ». Quella voce non ripete perchè non è rivolta solo all'utente distratto, ma a mille altri ascoltatori ed è in rapporto con tutti e con nessuno. Risuona, ma staccata dalla sua sorgente. Dice ma non ascolta. Parla ma non può rispondere. Appartiene ad un essere umano, ma non è che voce, significato, espressione. L'elemento invisibile in cui la parola si è immersa, lo spazio irraggiungibile in cui risuona l'hanno come sciolta dalla persona fisica del parlatore.

Qui cade opportunissima una osservazione che, per lapalissiana che sia, comprende un dato di fatto basilare per tutte indistintamente le manifestazioni radiofoniche. La distrazione dell'orecchio, di parecchio più accentuata della distrazione visiva, aumenta con l'invisibilità di chi parla. Se già in condizioni normali, quando l'udito è aiutato dalla vista, una voce povera di tonalità e d'inflessioni o un discorso privo d'interesse provocano la vendetta dell'orecchio che s'orienta annoiato verso altre percezioni, quest'evasione più o meno inconscia diventa anche più frequente alla radio in cui manca anche il paesaggio mimico del parlatore.

Ecco dunque perchè la parola, non essendo visibile di per se stessa, ha bisogno, specie se trasmessa,

di essere il più possibile evidente. Il che vuol dire tanto chiara da rendersi visibile, se non già alla vista vera e propria, a quell'occhio della mente che l'udito aiuta a dischiudere. L'evidenza dell'espressione verbale corrisponde nel campo della parola alla nettezza e inequivocabilità dei rumori e dei suoni nel relativo settore acustico. Ed entrambe associate fanno sì che, senza aiuto dell'occhio, l'udito acquisti, radiofonicamente parlando, una sua peculiarissima vista.

La radio dunque — proprio al contrario di quel che fa supporre la comune, esasperante definizione di « arte cieca » — viene esercitata da gente che vede per gente che vede ed ha come ultimo scopo di suscitare in chi ascolta quella che chiameremo vista auditiva. Questa capacità di vedere traverso l'intelletto e la fantasia può perfino superare, congiurando coi poteri negromantici dell'invisibilità, i limiti consentiti alla vista comune.

Per tornare ora alla voce non sarà difficile constatare che l'invisibilità radiofonica, provocando il divorzio, prima piuttosto raro, tra l'individuo che parla e la sua parola, offre alla voce così isolata le più ampie occasioni di nuovi sponsali. Essa potrà, se vuole, rimanere quello che è: una voce che annuncia, che informa, che ammaestra. Ma le sarà anche dato, se lo preferisce, accoppiarsi alle personalità più diverse superando acusticamente di mille doppi l'ottocentesco trasformismo visivo di Leopoldo Fregoli. Evasa dal carcere delle forme la voce potrà, percorrendo a ritroso il cammino del tempo, incarnarsi in un personaggio storico, o tradursi credibilmente nel linguaggio della nebbia o dell'uragano, o diventare la voce del dovere uscita per nuovo prodigio dai muti recinti dell'anima o l'insinuante pa-

rola del demonio o la biblica, incorporea Voce che parlava ai Profeti ed ai Santi di tra le fiamme di un roveto o nel lieve sussurro della brezza. Rifatta terrena, questa voce disincarnata potrà con altrettanta facilità vincere lo spazio: dalla strada passare in casa senza salir le scale e ritrovarsi, col più semplice degli accorgimenti sonori, da un'officina a una tolda di nave, da una metropoli al Polo Nord, dalla terra alla stratosfera, dal mondo reale a quello della fantasia. Un'inflessione mutata farà di un uomo in carne ed ossa un trapassato, di una donna un angelo, di un clima reale un'atmosfera di sogno.

A tal punto l'invisibilità ha fatto della parola un'altra cosa da quella che conosciamo: estremamente volatile, ma straordinariamente proteiforme; nuda di complementi ottici, ma carica d'inconsueto potere suggestivo. Che dire poi della musica? « La musica radiotrasmessa — scrive, fin dal 1930, il critico radiofonico e musicologo francese André Coeuroy nel suo *Panorama de la Radio* (Kra, éditeur, Paris, 1930) — è dell'essenza di musica. Essa rinuncia agli spettacoli pittoreschi della sala, degli esecutori, dei direttori d'orchestra, del giuoco delle luci... I movimenti interni della musica assumono per tal modo un'importanza diversa da quella che hanno al concerto. Il silenzio brusco in mezzo a una frase musicale ha un altro valore psicologico dinanzi al microfono che davanti al podio. Chiunque s'interessi alle variazioni del proprio barometro sentimentale può farne l'esperienza: ch'egli noti le sue impressioni di concerto al principio della Quinta sinfonia durante i tre punti d'organo e le confronti con le sue impressioni microfoniche: egli s'accorgerà che quei tre grandi silenzi acquistano una profondità

astratta, disincarnata e, perchè no, metafisica, mentre al concerto essi arieggiano al dramma e alla retorica ». Questo vantaggio che la musica ritrae dalla condizione radiofonica dell'invisibilità, e che anche altri esegeti hanno più tardi riconosciuto, contrappesa generosamente tutti gli inconvenienti relativi ai mezzi di ricezione e di trasmissione. Chi ascoltando un'opera o una sinfonia, trasmesse in apparenza per proprio godimento esclusivo, non s'è sentito a volte più privilegiato del decadente Re Luigi II di Baviera che, dall'umbratile specola di un palco, nel silenzio di un teatro deserto di volgo profano, faceva sbocciare per sè soltanto l'« opera d'arte integrale » del suo Wagner idoleggiato? Come il gran mago di Bayreuth, nascondendo allo spettatore la materialità degli strumenti, tendeva in sostanza a suscitar l'illusione che la musica provenisse dallo stesso respiro del dramma ascoltato e visto, così, la radio, sprofondando tutte le orchestre del mondo nell'immenso « golfo mistico » dell'invisibilità, ottiene, senza proporselo, che la musica si diffonda immateriale come l'etere che la trasporta e come l'anima cui si rivolge.

Accanto a questi riconosciuti vantaggi — che appunto la connaturata immaterialità della musica mette in pieno rilievo — c'è però anche quella che i fanatici della realtà oculare ritengono la pericolosa contropartita della radio. L'invisibilità radiofonica è infatti straordinariamente vorace: s'ingoia nientemeno che due delle tre dimensioni che conosciamo.

Fin dal 1924, due autori e sperimentatori francesi, Pierre Cusy e Gabriel Germinet, enunciando, nella prefazione al loro *Théâtre radiophonique* (Étienne Chiron, éditeur, Paris, 1926), anticipazioni felici in

combutta con le idee più sballate, si ponevano questa domanda, estensibile a tutto il complesso espressivo della radio: « Dato che il teatro scenico sta al cinema come una figura della terza dimensione in rapporto a una figura della seconda, il teatro radiofonico non sarebbe il teatro a una dimensione? ». Alla quale domanda, con tedesca esattezza, risponde nel 1933, dalle pagine della rivista *Rufer und Hörer,* Carl Hagemann, antico intendente del teatro di Wiesbaden e allora direttore della *Funkstunde.* « Il teatro — egli afferma — è tridimensionale. Noi distinguiamo altezza, larghezza, profondità. Il film è invece solo bidimensionale. La profondità viene creata per illusione ottica. La radio è unidimensionale: almeno dal punto di vista strettamente fisico. S'avvertono solo i concetti vicino e lontano, non i concetti alto e basso, destra e sinistra ».

A testo così chiaro converrà soltanto aggiungere che i primi, secondi e terzi piani ottici, con cui il cinematografo ottiene non solo la profondità ma effetti artistici notevoli, hanno il loro preciso equivalente radiofonico nei piani acustici che, ottenuti variando l'intensità sonora, riescono con lo stesso mezzo dell'amplificazione e dell'attenuamento ad assommare, come è già stato scientificamente dimostrato dall'Arnheim, sia l'illusione del vicino e del lontano che quella del basso e dell'alto.

È invece impossibile ottener la perfetta illusione della destra e della sinistra anche adottando il costoso espediente, già sperimentato, di far dialogare due persone su lunghezze d'onda diverse ricevute da due apparecchi disposti l'uno a destra, l'altro a sinistra dell'ascoltatore. E così, varii tentativi per dare alla radioaudizione con mezzi stereofonici quella

verosimiglianza che stereoscopicamente s'ingegna oggi di raggiungere il film a rilievo sono, fino ad oggi, falliti. La musica ascoltata per radio proviene da un punto solo mentre in una sala la naturalezza di un'esecuzione musicale è data dal fatto che i suoni giungono al nostro orecchio da varie parti. Potrà domani un apparecchio ricevente munito di più altoparlanti variamente ubicati realizzare, magari col sussidio di una particolare messa in onda, il miracolo dell'audizione plastica? Staremo a vedere.

Ma se a questa compiutezza acustica la radio è costretta, almeno per ora, a rinunziare e se per altri effetti, strettamente legati al fattore visivo, o deve ricorrere al surrogato dell'illusione o rassegnarsi a farne a meno, tali carenze non provano nulla a suo danno. Ogni espressione artistica ed ogni comunicazione umana si svolge forzatamente entro certi limiti ed è costretta, per superarli, a ricorrere a determinati artifici. Ma ogni arte ed ogni forma pratica di comunicazione trova anche nel proprio limite una ragione di vita e d'espressività maggiore. Il dramma antico si costringe, per necessità sceniche, nell'inquadratura rigida delle tre unità di tempo, di luogo e d'azione, epperò condensa spesso, nella sintetica fatalità di un'ideale giornata, il destino di un uomo o di un intero complesso familiare. La scultura, condannata dal suo materiale all'inerzia, la elude con la potenza del suo dinamismo plastico. Il quadro evade analogamente, traverso la prospettiva, alla tirannìa dello spazio entro i cui circoscritti limiti ferma, tra i mille momenti possibili di un soggetto, il più essenziale e tipicamente riassuntivo. L'epopea, il romanzo, il racconto, pur potendo incominciare dall'inizio del mondo, deri-

vano dalla non illimitata ricettività di chi ascolta o di chi legge la necessità di un inizio cronologicamente ragionevole, di una conveniente economia nei particolari, di una conclusione più risolutiva dell'eterno e spesso banalizzante « continua » della vita. Lo stesso fatto di cronaca, su cui non gravano i severi imperativi dell'arte, affida la sua efficacia a un'opportuna scelta di dettagli.

Perchè dunque il limite necessario, inevitabile, spesso cercato dalle varie arti nel loro sforzo d'emanciparsi espressivamente dall'inane velleità d'imitar la natura, dovrebbe soltanto per la radio costituir limitazione, insufficienza, difetto menomante? Affinchè la radio possa esprimere, informativamente e artisticamente, il molto che può, basterà non domandarle ciò che alla sua natura repugna e sommettere i generi radiofonici utilitari e quelli più propriamente artistici alle leggi che qui abbiamo in parte ricordate e che l'ormai esplorata atmosfera dell'invisibile impone come norma di vita a qualunque manifestazione che nel nuovo clima accampi diritti di cittadinanza.

NASCITA DEI GENERI RADIOFONICI

La radio come mezzo d'espressione nasce quando già da millenni la parola ha trovato le sue esplicazioni pratiche e artistiche ordinandosi nelle categorie dell'utile e del dilettevole, dell'informativo o dell'edonistico, della lirica o dell'eloquenza, della filosofia o del dramma e quando il suono, da altrettanto immemorabile tempo, serve da segnalazione e conosce le divine architetture dell'armonia. Mille volte nel corso dei secoli le fluttuanti necessità della pratica e le mutevoli esigenze dell'arte calan la fluida materia concettuale e creativa nella duttile varietà delle forme che l'estetica cataloga per generi, distingue a seconda dei fini, gradua in base alle convenute tavole dei valori.

La radio neonata, vero vaso di Pandora traboccante d'invisibili novità inespresse, non solo non trova in principio chi le insegni a parlare l'idioma che solo le conviene, ma esercita sui generi cristallizzati o decrepiti, più o meno assegnabili alla sfera auditiva, la stessa attrazione del vuoto su chi soffre di vertigini: tutti si precipitano nell'ambiente diabolicamente nuovo e ancora disabitato dandogli per

un istante l'increscioso aspetto di un palazzo fiabesco ammobiliato da un rigattiere; tutti fanno echeggiare le misteriose volte, degne soltanto di dar risonanza a parole fatate, del trito linguaggio d'ogni giorno e delle isterilite suggestioni di un'arte consacrata solo dall'inerzia del gusto borghese. Ma, proprio come nelle favole, l'incantata atmosfera del palazzo si vendica a un tratto dell'insolenza degli invasori rendendo un genere inintelligibile e un altro monco, stanchevole l'uno e inespressivo l'altro, a tutti poi, in maggior o minor misura cambiando i connotati. Chi muore, chi sopravvive, chi si trasforma; e i decessi e le metamorfosi e, come vedremo, le nascite richiedon d'urgenza l'ufficiale di stato civile che provveda ai nuovi registri anagrafico-estetici e che compili, ad uso di chi s'è adattato fisiologicamente e morfologicamente al nuovo clima, un'aggiornata carta d'identità.

Per chi ama le parabole, questa straordinaria avventura estetica si può anche narrare in altro modo. Una nave, che fa rotta per mari poco battuti, va a naufragare contro un'isola ignota ai geografi. Tutti si salvano, ma sono costretti dalla perdita della nave a stabilirsi nell'isola, abitata da un popolo di strane costumanze ma di perfetta civiltà. Gli austeri gentiluomini già imbarcati in prima classe considerano con rispetto queste costumanze, vi si piegano per lo stretto necessario con educata buona grazia, ma restano sostanzialmente quello che sono. Certi passeggeri di seconda classe che viaggiano per ragioni di commercio, e che sono portati a considerar tutto il mondo come una cattiva copia della loro banale cittadona, ridono a crepapelle alle spalle degli indigeni e credono d'essere intelligenti rimanendo quel che

sono o accentuando le loro cattive abitudini. Meno presuntuosi ma forse troppo impersonali, gli emigranti della terza classe, abituati per ragioni di lavoro a prender il colore dell'ambiente, s'adattano fino a perdere le proprie caratteristiche, fino, insomma, ad indigenizzarsi. Ci sono infine alcuni bambini, nati in navigazione o poco dopo lo sbarco da donne che hanno seguìto il marito: saranno quelli che si troveranno meglio nell'isola e che, crescendo, la considereranno anzi come l'unico mondo possibile.

Gli austeri gentiluomini, che s'adattano di buona grazia all'ambiente radiofonico pur rimanendo se stessi, sono i capolavori classici o la buona produzione d'ogni genere — di teatro, di musica, di poesia — che, con poche concessioni di natura tecnica, conservano anche alla radio gran parte della loro potenza nativa.

I viaggiatori cafoni sono i discorsi roboanti, generici o a lungo metraggio, fastidiosi sempre ma addirittura intollerabili alla radio, oppure le commedie che cominciano con la didascalia: « In fondo una porta, a destra una finestra, tra la porta e la finestra un attaccapanni da cui pende un soprabito color verde... ». Questi grossolani ospiti della radio, che ignorano le condizioni d'invisibilità in cui si trova l'ascoltatore e non sanno, o non vogliono aver riguardo per la sua pazienza, dovrebbero venir tenuti lontani dal microfono con misure di polizia e per ragioni di pubblica sicurezza.

Rimangono altre due categorie: gli indigenizzati e i bambini. Gli indigenizzati sarebbero i generi radiofonici utilitari o artistici preesistenti alla radio che fanno del loro meglio per adattarsi al nuovo clima (com'è il caso del giornale scritto che diventa

parlato), quando addirittura non arrivino a complesse forme di mimetismo come la commedia, nata teatralmente in atti, che si traspone e s'accelera radiofonicamente in una successione di scene. Non sempre questi adattamenti o queste trasposizioni riescono; relativamente più agevoli nel campo informativo e didascalico che in quello artistico, esse perdono progressivamente le loro probabilità di successo a misura che la parentela tra il genere da trasporsi e quello in cui deve avvenire la trasposizione diventa più stretta. Ma, anche dove fan difetto le forze, è da lodarsi la buona volontà e noi, dal nostro punto di vista di isolani della radio, preferiamo sempre gli indigenizzati agli inadattabili, qualunque sia il danno ch'essi abbiano sofferto nel corso di una metamorfosi più o meno laboriosa.

È intuitivo infine che i bambini sono i generi tipicamente radiofonici i quali, nati in clima auditivo sotto la costellazione utilitaria o sotto quella artistica, non fanno nessuno sforzo a immedesimarsi col nuovo modo di vita per la semplice ragione che è l'unico ch'essi possano concepire.

Il diverso valore che la musica e la parola assumono nella mutata atmosfera, il prima quasi ignorato potere suggestivo che suono e rumore acquistano staccati dalla loro sorgente, vengono accettati dagli organismi nativamente radiofonici come premesse ovvie al punto che discuterle è impensabile addirittura.

Ecco perchè la radio, come ogni Stato etico che si rispetti, preferisce i bambini ovverosia le creature foggiate nel suo stesso clima. All'atto del suo avvento essa non può tuttavia raccogliere quello che ancora non ha seminato. A somiglianza dei regimi

nati da un rivoluzione, la radio deve quindi incominciare a far i conti col mondo che trova. Dal momento che i bimbi, se pure ve ne sono, non sanno che baloccarsi col nuovo prodigioso giocattolo forzandolo ad esprimere col massimo frastuono quel che può e quel che non può, e visto e considerato che l'unico adolescente — il film muto — parla ancora un linguaggio troppo diverso da quello auditivo, la radio, in attesa che i generi nuovi facciano le ossa, deve rivolgersi a quelli più anziani sia nel campo informativo-didattico che in quello più largamente creativo.

Sarebbe pertanto ingratitudine non riconoscere ai generi adattati, a questa milizia territoriale della radio accorsa in linea tanto prima delle ultime leve, i meriti che indubbiamente le competono: mai la provincia ascoltò nel corso di un secolo tanto teatro lirico o drammatico quanto la radio potè portarne in ogni casa in poco più di tre lustri d'esistenza; mai notizie poterono diffondersi con celerità maggiore in plaghe remotissime o tra gente illetterata; mai nozioni, comunque ammannite, raggiungere contemporaneamente un uditorio così vasto.

Oggi peraltro l'èra dei compromessi sta per concludersi. I generi radiofonici genuini hanno fatto ormai il loro ingresso nella vita differenziandosi nettamente dagli altri non solo per il razionale e quasi inedito impiego degli effetti sonori, ma per un ritmo particolare che è l'inconfondibile e suggestivo indice di un nuovo stile. Il loro successo è persuasivo in tutti i campi. La radiocronaca s'afferma sempre più come una cinematografia acustica della realtà che per immediatezza evocativa e cronologica supera in efficacia qualunque resoconto; il radioteatro, che ha

in comune con quello scenico assai meno qualità di quel che si pensi, è ormai assurto alla dignità di genere letterario indipendente. E radiocronaca d'un lato e radioteatro dall'altro formano insieme un campo magnetico alla cui influenza non potrà alla lunga sottrarsi nessuna forma utilitaria o artistica destinata alla radio. Mentre quindi, per l'inventiva dei creatori, andranno moltiplicandosi i generi radiofonici nuovi, s'imporrà sempre più per quelli tramandati il dilemma di trasformarsi o di morire.

E tuttavia cos'è veramente nuovo in questo antichissimo mondo? Non v'è germoglio o tenera creatura che non riassommi in sè la storia della specie e non porti seco nascendo il fardello delle leggi connaturate. Così le antiche categorie pratiche, spirituali ed artistiche persistono in ogni espressione radiofonica e strettamente identico resta anche qui il rapporto vicendevole tra la mera funzionalità e l'arte cosidetta pura. Non solo avviene cioè che il piacevole diventi la forma più conveniente dell'utile, principio accettato dalla pedagogia prima ancora che dall'estetica e implicito nelle cose naturali prima che in quelle create dall'uomo; ma accade anche che, per esplicarsi, l'arte si giovi degli stessi mezzi della pratica emulando una volta di più la natura che per funzioni diverse, terrene e divine, si serve spesso di un organo solo.

Questo scambio incessante dei mezzi d'espressione s'avverte anche nella più pedestre esperienza quotidiana. Se, poniamo, assisto a un fattaccio e non ho nessuna voglia di tacere, o per non caricarmi di complicità indesiderata o per impossibilità psicologica di tener la lingua a posto, io posso rivolgermi, a seconda dei casi, o al commissario di polizia o, dato

che l'incidente sia avvenuto nell'interno di un abitato, ai casigliani curiosi che, accorsi in ritardo, voglion sapere come sia andata la cosa. Nel primo caso il commissario taglierà corto alle chiacchiere ed esigerà una chiara e ben dettagliata esposizione dei fatti; nel secondo caso i curiosi domanderanno gli stessi dettagli ma mi saranno grati se mi diffonderò in quelle chiacchiere a giusto titolo detestate dal commissario. Tanto costui, quanto i casigliani non pretenderanno davvero ch'io faccia dell'arte: il solerte funzionario avrà bisogno dei miei dati per far luce sul fattaccio, i casigliani se ne serviranno per inzupparci dentro il pane e per sentirsi a posto a spese delle tragedie altrui. Ma se la mia deposizione sarà stata precisa ed esauriente e colorito il mio racconto avrò non solo accontentate le parti, ma mi sarò servito, per lo scopo essenzialmente pratico del deporre e dell'informare, dei mezzi anche artistici della chiarezza, dell'ordine, della coloritura.

Se poi mi capitasse di raccontare lo stesso fatto, magari a distanza d'anni, a un'accolta di persone, prive sia dell'interesse professionale del commissario che della maldicente curiosità dei casigliani, potrebbe anche avvenire che, narrando, io cercassi d'illuminare i moventi più intimi dell'accaduto e insieme mi riuscisse di dargli la forma più conveniente alla garbata società in ascolto. Potrei allora sentirmi dire: « Scusi, perchè non lo scrive? » e dipenderebbe quindi da me se dallo stesso materiale cronistico, diversamente elaborato in superficie e in profondità, sortisse alla fine una novella o un lavoro in tre atti. Quel fatto, che accadendo impegnava ancora il mio interesse immediato, è distaccato ormai da me quanto almeno da chi m'ascolta ed è per questo ch'io posso

contemplarlo senz'altro fine che non sia quello di ricrearlo artisticamente e quello, correlativamente etico, di riviverlo in una risolta limpidità che non è mai quella della vita.

L'avvenuto spostamento d'accento dal pratico all'estetico e al morale ha dunque qui trasformato la deposizione in racconto, la notizia di cronaca in dramma, il genere utilitario in genere artistico. Non diversamente alla radio l'emozione suscitata da una notizia trasmessa d'improvviso può dimostrarsi efficacissima se utilizzata ai fini di un radiolavoro. Va però tenuto conto anche del caso opposto: che, cioè, il resoconto di un avvenimento possa, affidato a un buon radiocronista, appassionare molto di più di un radiodramma vero e proprio.

Tutte le operazioni, insomma, che non si limitino a riprodurre la realtà com'è, ma si sforzino d'esprimerla informando, riferendo, insegnando, persuadendo, finiscono in qualche modo per trasfigurarla e per richieder arte nella stessa misura in cui avviene questa trasfigurazione. Codesta metamorfosi che la realtà subisce per esprimersi s'accoppia, alla radio, con quella imposta dall'antinaturalistica condizione dell'invisibilità.

Da ciò si deduce che, anche a proposito del genere più utilitario, si potrà parlare, nel caso nostro, d'arte e che qualunque manifestazione, artistica o pratica, dovrà obbedire, quando venga trasmessa, a due leggi: a quella estetica cui sottostava prima dell'avvento della radio e a quella, tecnica e artistica insieme, determinata dal clima invisibile e dall'unidimensionalità.

Alla stregua di queste due leggi — che finiscono per fondersi nel codice unico dell'estetica radiofo-

nica — noi studieremo l'evoluzione dei generi acclimatati e le caratteristiche di quelli autoctoni, procedendo dalle forme semplici a quelle più complesse, dalle adattate e trasposte alle originali e tipiche, dalle dichiaratamente funzionali a quelle in cui l'accento cade, con maggiore o minor decisione, sul fattore artistico.

Sarà insieme una tipologia e un'estetica o almeno il panorama di un mondo nuovo.

DAL SEGNALE AL GIORNALE RADIO

Cominceremo la nostra rassegna dal segnale con cui si apre di solito un'audizione radiofonica e che, anche se privo di particolari caratteristiche evocative, basta a costituire il più sintetico atto di presenza di una trasmittente.

All'atto pratico tuttavia rilevar la presenza di una stazione non è ancora riconoscerla. Se il radiotifoso non confonde le campane di Roma con quelle di Londra, nè il metronomo lento e grave della Radio Vaticana con gli spigliati duecentosettanta colpi al minuto del metronomo viennese, non sarebbe forse male, ad uso dei meno iniziati, dare anche al segnale d'apertura o d'intervallo la capacità d'evocare approssimativamente l'immagine del Paese da cui proviene la trasmissione. Già ora il primo verso dell'antica canzone tedesca *Ueb' immer Treu' und Redlichkeit* con cui s'annuncia il *Deutschlandssender* suggerisce il clima di una Germania paesana e artigiana, semplice e proba mentre i quattro accordi di un poema sinfonico di Smetana avvolgon Praga nel suo nimbo musicale e poche battute della Polonaise in *la maggiore* presentano suggestivamente Varsavia, sempre glo-

riosa d'aver dato i natali a Chopin. Domani, generalizzandosi l'idea, la facilitata ricerca delle stazioni offrirebbe un fascino di più e la poesia della radio comincerebbe dai segnali.

Questo spiega in parte il successo di una trasmissione ceca che — come c'informa Arno Huth nel suo interessante libro documentario, *La radiodiffusion puissance mondiale* (Librairie Gallimard, Paris, 1937), — era composta dagli indicativi musicali di un certo numero di emittenti cui seguiva di volta in volta una breve descrizione sonorizzata delle relative città. Ma in un senso più lato si vien portati a pensare come dal segnale, consonante acustica che acquista valore solo dal significato convenuto, possa in certi casi prender le mosse la stessa arte auditiva. I segnali radiotelegrafici lanciati dalla tenda rossa e raccolti a caso da un *mugik* della costa murmana sono per esempio, nel radiodramma *S.O.S.* del tedesco Friedrich Wolf, il connettivo di una vicenda che ha per teatro il mondo e per conclusione il salvataggio degli italiani sperduti sul *pack* dopo la catastrofe del dirigibile *Italia*. E dello stesso espediente tecnico si avvale Martin Rost nel sensazionale radiodramma aviatorio *L 300 non risponde*.

Tornando ora ai segnali radiofonici sarà facile riconoscere come un indice molto meno approssimativo del loro sulla terra d'origine possa venir fornito dall'annuncio che alla radio è l'applicazione più semplice della parola. Il modo tenuto da una trasmittente nel presentarsi, nell'offrire un programma, nel prender congedo autorizza in qualche modo l'ascoltatore a trar giudizi sul Paese da cui proviene l'aereo messaggio. Le stesse doti dell'annunciatore, proprio come i suoi difetti, vanno a finir sul conto della sta-

zione da cui parla e della Nazione cui appartiene. Un bel timbro di voce concilia a una trasmittente più simpatie di quel che non si creda. Il citato Coeuroy loda nel '30 « Radio Milano, la cui annunciatrice dalla voce fluida fa sognare molti ascoltatori » e un concorso bandito qualche anno fa da un giornale inglese dà in questo senso il primato a Roma che s'annuncia con una voce di una dolcezza affascinante.

Di converso la cattiva conformazione degli organi vocali, la sgradevolezza del timbro di voce, i difetti di pronuncia e l'accento dialettale — manchevolezze che l'altoparlante denuncia come una crudeltà ignota all'audizione comune — sono altrettante manifestazioni negative di quell'individualità specifica che l'annunciatore non può e non deve, parlando, rivelare.

Se per la professione dell'annunciatore bastasse aver fatto tesoro degli insegnamenti della scuola elementare, come molti superficiali ritengono, e non occorresse invece un'intelligenza e un grado di cultura che traspaiono sempre dal modo di leggere, e prontezza per non cadere nel trabocchetto di una sigla anodina o a doppio significato, e intuito per poter completare a prima vista un manoscritto monco o poco chiaro, l'*Eiar* non avrebbe avuto bisogno d'istituire nel 1936 quel *Centro di preparazione radiofonica* in cui, su settantatre aspiranti muniti di un titolo di studio equipollente al diploma d'Istituto medio superiore, solo sette voci, tre virili e quattro femminili, furono ritenute, dopo un doppio vaglio di esami e tre mesi d'intense esercitazioni, perfezionabili, utilizzabili, ma non ancora perfette. Oggi codesti annunciatori sanno, tra l'altro, che per il notiziario parlato non esiste, come per i giornali e per i libri, lo scaricabarile del proto, silenzioso capro espia-

torio degli errori altrui, e che la rettifica delle papere non è ammessa alla radio che in un limite di tolleranza molto ristretto.

In se stessa la diffusione di notizie per mezzo della radio non cessa d'aver qualcosa di meraviglioso pur essendo un fatto di natura così reiteratamente quotidiana. Lo stupore è un po' legato al fascino degli eterni ricorsi. Qualcuno ha detto che il progresso umano procede a spirale tanto che spesso, qualche voluta più in su, istituti e strumenti già abbandonati ricompaiono, anche se in ben diversa struttura e potenza. E a noi, dopo cinquecentoquarant'anni dalla invenzione della stampa e a tre secoli dalla nascita delle prime gazzette periodiche, la miglior conferma di questo assunto sembra proprio il ritorno, con spiriti e forme ultramoderne, dell'antico araldo sotto specie di annunciatore radiofonico.

Ma se il messaggio del banditore non raggiungeva che la cerchia dei curiosi chiamati a raccolta e aveva molto più da temere che da sperare dal suo lento propagarsi di bocca in bocca; e se il giornale a stampa, pur riuscendo a diffonder notizie con una celerità ed estensione ogni giorno più favorite dal perfezionarsi dei mezzi di comunicazione, deve sempre venir cercato da chi lo legge ed offerto da chi lo smercia, il giornale radio, sposando l'antica forma al mezzo più sbalorditivo di propagazione che abbia ideato il genio italiano, va lui in cerca dei propri ascoltatori e li trova a milioni nelle città e nelle campagne, in privato e in pubblico, e a tutti — e non solo come il suo grande confratello stampato a chi sa e vuole leggere — comunica simultaneamente la essenzialità del suo contenuto.

Il giornale radio taglia praticamente la testa all'analfabetismo emancipando i pochi che ancora non sanno leggere dalle prestazioni, spesso ingiustificatamente presuntuose, degli « istruiti »; scova a domicilio quelli che di giornali non ne han mai voluto sapere e a poco a poco li porta a interessarsi della vita pubblica; suscita in chi i giornali legge l'impazienza di controllare la notizia ascoltata e di cercar nel proprio foglio dettagli e commenti che la radio, almeno immediatamente, non dà; varca i mari e le frontiere e, mentre offre ai connazionali notizie della Patria che la stampa straniera o svisa o finge d'ignorare, porta, tra interessati o prevenuti, elementi più obiettivi d'esame o verità che non si vogliono sentire. Nelle ore cocenti della storia il giornale radio diventa un'arma potente di difesa e d'offesa e basti ricordare a questo proposito l'attività di Radio Strasburgo quando, prima dell'avvento di Hitler, i francesi s'illudevano ancora di poter inchiodar definitivamente la Germania a tutte le clausole di Versaglia, o il duello tra l'emittente di Monaco e quella di Vienna prima dei tragici fatti del luglio 1934, o la propaganda tedesca durante il plebiscito nella Saar, o la reazione italiana agli attacchi giornalistici stranieri in tempo di sanzioni, o lo scontro delle antenne nazionali con le antenne rosse che ha esteso all'etere la guerra di Spagna, o l'affannata rincorsa di Radio Daventry sulle piste arabe di Radio Bari, o infine l'acerba polemica recentemente riaccesasi in lingua tedesca tra la trasmittente alsaziana e i trasmettitori tedeschi con Stoccarda alla testa. E non si è forse conchiuso col più fulmineo, diretto ed ampio contributo della radio l'ultim'atto del dramma austriaco

fino alla fusione di due Stati in contrasto nell'unità concorde di un popolo solo?

Ma qui non si vuol fare una storia della radio sotto specie politica, che, almeno per quel che riguarda il passato, il lettore potrebbe desumere dalle pagine del già citato libro di Arno Huth.

Ai nostri fini importa piuttosto stabilire che il giornale parlato è il nestore dei generi radiofonici acclimatati poichè nasce, come sappiamo, nel 1920 a Pittsburgh, gemello delle prime trasmissioni musicali.

Da noi il giornale dell'aria inizia la sua esistenza alle ore 22 e 23 di quel 6 ottobre 1924 in cui l'etere vibra per la prima volta al nome della trasmittente di Roma. Se nei primi tempi sono ancora notizie stralciate dai giornali quelle che s'interpolano tra un pezzo di musica e l'altro, se per un momento ci avanza di parecchie lunghezze Parigi, che già nel '25 ha il suo giornale parlato, e il Belgio che nel '26 ha una redazione tutta composta di giornalisti, è già da parecchio tempo che il giornale radio italiano, portatosi a Roma nel '34 durante l'impresa d'Africa, gareggia in autonomia informativa coi suoi confratelli stampati ed ha, nei confronti dei similari organismi stranieri, il vantaggio di venir trasmesso in ben diciotto lingue diverse e d'occupare coi resoconti, coi notiziari e con le conversazioni d'ogni genere, un'aliquota del programma generale che non ha l'uguale in Europa.

Chi lavora al giornale radio sa generalmente che differenza passi tra il giornale destinato al paziente lettore e quello apprestato per l'audizione.

Se il giornale radio rappresenta la sintesi o, meglio, l'essenza, il principio attivo del giornale a noi per tradizione noto, non è soltanto perchè, destinato

alla Nazione e al mondo, esso è obbligato a non curarsi delle cose minime e a dar rilievo solo a quelle indiscutibilmente importanti, ma anche perchè, affidato alla facile distraibilità dell'orecchio, esso sarebbe condannato senz'altro a cader nel vuoto se non fosse insieme chiaro, conciso e interessante.

Ugo Foscolo comunicava una volta a un amico di star troppo male per poter scriver breve. Se il rapporto corrisponde, i giornalisti radiofonici sono obbligati alla salute per dovere professionale. Si può dir anzi che nella loro fucina nasca storicamente lo stile radiofonico il quale, anche nella sfera meno utilitaria, raggiunge la perfezione in quella sintesi che è insieme brevità.

Siccome però codesta brevità è un obbligo, essa diventa anche un limite, un letto di Procuste entro cui il giornale radio deve abbandonare molte comode prerogative del suo predecessore stampato senza poter sempre avvantaggiarsi d'una rapidità che lo metterebbe in illecita concorrenza coi quotidiani. Nè d'altra parte è da rimpiangere che in Italia, e in genere in Europa, un gusto maggiormente educato vieti d'interrompere una trasmissione magari artistica con una notizia volgarmente sensazionale. Poichè, anche senza stupefacenti di questa specie e con tutte le sue limitazioni, il giornale radio è diventato un ineliminabile bisogno dell'uomo moderno proprio nell'attuale forma esclusivamente auditiva che, com'è presumibile, l'avvento della radiovisione lascerà invariata.

Non dovrebbe infatti l'ascoltatore, indotto a vedere la proiezione di un tale che gli legge le notizie, sentirsi nell'umiliante condizione di un vecchio costretto a servirsi per leggere degli occhi altrui? E se

il notiziario venisse proiettato sullo schermo dall'apparecchio televisore dove andrebbe a finire l'originalità di un giornale che è inteso oggi anche dagli illetterati e dagli analfabeti?

Il pericolo vero del giornale radio — che gira e rigira è pur sempre un ospite nel clima dell'invisibilità — non viene dunque dallo strumento avvenire, ma dalla stessa insidia dell'attuale mezzo di espressione. Col dinamismo proprio ad ogni cosa inventata che suggerisce ai suoi stessi ideatori le nuove possibilità del proprio impiego, il microfono non si contenta più, a un certo momento, della vita cristallizzata a concetto, ma, correndo alle fonti, cerca di sorprendere cronaca e storia allo stato fluido nel suggestivo istante del loro divenire.

RADIOCRONACA E RASSEGNA AUDITIVA OGGI E DOMANI

In che successione la vita si presenta al microfono? Una barocca sintesi radiofonica, composta e messa in onda nel 1932 dal regista e soggettista inglese Lance Sieveking e intitolata *The end of Savoy Hill,* ce ne dà, senza proporselo, la risposta. In questa composizione — letterariamente così poco esprimibile che l'autore, nel suo libro *The stuff of the Radio* (Cassel, London, 1934) non la ridà che per accenni molto sommari — Sieveking si sforza di riassumere (durata centosessantuno minuti e mezzo) il primo decennio della *British Broadcasting Corporation* che, com'è noto, ha il merito d'aver iniziato in Europa, il 18 ottobre 1922, il primo regolare servizio di trasmissioni. Dopo averci auditivamente rievocati gli albori della radio inglese (qualcuno parla della stazione sperimentale di Chelmsford; alla Camera dei Comuni il Postmaster General ancora nicchia sulla concessione della licenza) ecco, a cose fatte, la voce di Re Giorgio V che parla per la prima volta, bonariamente, ai suoi sudditi e precede di parecchio Asquith, primo tra gli uomini politici inglesi ad accostarsi al microfono. Poi, sempre nella radiosintesi

di Sieveking, seguiamo il microfono nella sua prima uscita dallo studio, in quella visita allo Zoo, avvenuta nell'ottobre del '24, la quale dimostra come sia più facile ottenere le confidenze degli uomini che far gridare al momento opportuno gli animali e che tuttavia costituisce il primo esempio della breve audizione documentaria iniziata da noi molto meglio, ma solo nel 1931, con l'aerea rubrica delle *Voci del mondo,* diventata oggi, nella sua aggiornata ripresa, una delle più felici iniziative della radio italiana.

L'indicativa radiosintesi inglese della vigilia si chiude riproducendo un tentativo di trasmissione del Derby avvenuto nel '26 in cui torrenti di pioggia impediscono di percepire l'annunciato scalpitare dei cavalli: e qui siamo francamente indietro se si pensi che in Francia abbiamo fin dal '24 esempi bellissimi di radiocronache sportive, ippiche ed automobilistiche. Manca del tutto la cosidetta radiocronaca d'avvenimenti che s'afferma dovunque nel 1932 e che da noi fa capolino già il 12 febbraio 1931 con la trasmissione dell'arrivo del Principe di Piemonte a Milano dopo le nozze, una radiocronaca che, se avesse potuto venir registrata, farebbe, ascoltata oggi, la stessa impressione che danno a guardarli gli ingialliti e cari dagherrotipi di gozzaniana memoria.

Anche il primo diretto affacciarsi della vita alla radio sembra un ritorno, in forme grandiosamente mutate, all'antico: ai tempi in cui Re e Sacerdoti compivano gli atti più alti e drammatici del loro ministero dinanzi al popolo adunato. La presenza solo invisibile dei grandi personaggi aumenta il fascino di questi avvenimenti.

R

Quando, durante una messa pontificale dell'Anno Santo, la voce del Pontefice, che già prima conosceva

le vie dell'etere, s'alzò d'un tratto amplificata sulla dissolvenza dei canti, delle acclamazioni e dei clangori delle trombe d'argento, i fedeli sparsi in tutto il mondo dovettero creder davvero d'intendere la biblica Voce che a volte scendeva onnipossente dal Cielo rispondendo alle supplicazioni del suo popolo. E tutta la forza di uno spirito che per il suo apostolato d'amore riesce a vincere le sofferenze del corpo s'esprime, con suggestione umanamente anche maggiore, nel messaggio natalizio del '36 che il Vegliardo gravemente infermo pronuncia articolando a stento le parole. Un monologo che solo Shakespeare avrebbe potuto ideare per un personaggio regale indotto dalla passione al « gran rifiuto » s'effettua alla radio la sera in cui Edoardo VIII si congeda dal suo popolo: pochi giorni dopo il microfono, registrando l'ultima fase del dramma, ascolta, tra le salve dell'artiglieria, quello stesso popolo domandare protezione a Dio per un altro Re. In un'ora suprema del popolo italiano la parola della Regina si fa sentire a tutti per la prima volta, soffusa ancora di un fascino di terra lontana, cristianamente umile e femminilmente regale nel rito d'offerta della « fede ».

L'avvicinarsi poi degli uomini di Stato al microfono — Roosevelt in America, Doumergue in Francia, Brüning in Germania seguono in questo l'esempio inglese — segna anche nei paesi democratici il graduale avvento di sistemi tipicamente fascisti: si tende sempre più a scavalcare ogni intermediario per mettersi a contatto diretto con la Nazione. Ma il primo che, sdegnando rapporti resi soltanto metaforici dall'ovattato silenzio di una cabina, vada realmente verso il popolo e si serva della radio come di un mezzo per amplificare l'incontro è il Duce, subito

imitato da Hitler. E il contrasto tra i due sistemi diventa tipico quando all'annuncio dell'occupazione della zona smilitarizzata sul Reno da parte della Germania, comunicato dal Führer a un'adunata fremente, fa riscontro l'energica ma vana protesta di Sarraut pronunciata durante un anacronistico banchetto di grandi elettori in cui il microfono funge da convitato invisibile.

Per quel che ci riguarda si può dire che tutti i momenti culminanti della recente storia sono consegnati a questi colloqui del Duce con la folla che, trasmessi in principio come discorsi, ora ricevono dalla parola del commentatore quel tanto d'inquadratura ambientale e di panoramica umana che bastano a dar evidenza anche alla parte non visibile di un avvenimento radiotrasmesso. Per tutto il resto chi ha ascoltato alla radio il drammatico indimenticabile appello della Grande Adunata, pallidamente sfruttato poi in un lavoro di teatro e in qualche radiosintesi evocativa, o ha sentito la stessa voce della vigilia proclamare, tra il tuono delle artiglierie, il ritorno dell'Impero sui colli fatali di Roma o ha assistito auditivamente, il 1° novembre 1936, a quel discorso politico riassuntivo di Milano in cui al maschio e ben giustificato buon umore del Capo corrispose così tempisticamente e direi quasi diplomaticamente la partecipe intelligenza della folla, chi ha ascoltato, insomma, queste trasmissioni sa che nessun resoconto di giornale, per rispondente e colorito che sia, saprebbe render meglio di una radiocronaca l'evento e il clima dell'evento, la parola e il tono della parola che, specialmente nei lapidarii discorsi del Duce, ha, come si è benissimo capito all'estero, una capitale importanza. Se poi ricorreremo al giornale sarà magari per inte-

grare una frase sommersa da un applauso: perchè il senso ineffabile del momento vissuto ci è già stato comunicato dall'audizione meglio che da qualunque lettura.

La radio, anzi, conferisce a chi ascolta da lontano vantaggi che non di rado vengono a mancare a chi, pigiato tra la folla, non riesce a vedere nulla e ad ascoltare solo disagiatamente. Il microfono è un orecchio privilegiato che pende, quasi alla lettera, dalle labbra dell'oratore non perdendone nè un accento nè una parola e che, fornito di vari padiglioni auricolari, raccoglie tutte le fasi acustiche dell'avvenimento insieme alla parola del radiocronista, la quale non solo viene a dare evidenza a ciò che non si vede, ma costituisce, nella sua qualità di commento istantaneo, qualcosa come il brogliaccio della storia.

Ecco perchè la formula che definisce la radiocronaca « descrizione radiofonica di un avvenimento nel momento stesso in cui si svolge » — e che Francesco Cremascoli, radiocronista maestro e maestro di radiocronisti, accetta come « breve, banale ed esatta » — a noi sembra in due sensi pericolosa: mettendo l'accento sulla descrizione, d'un lato essa viene ad esagerare il valore del radiocronista a scapito dell'avvenimento che non vive se non in parte nelle sue parole, mentre d'altro canto gli viene a togliere il merito, da noi riconosciutogli, d'elaboratore immediato dei fatti e quindi, cronologicamente, di primo storiografo.

La funzione del radiocronista varia a seconda del carattere delle radiocronache. Egli funge da prologo e da epilogo di quel dramma in embrione che può esser talvolta un grande discorso politico rivolto a masse popolari in cui l'oratore è protagonista e la folla ha

il carattere di personaggio-coro. È un conversatore su sfondo sonoro quando l'evento, affidato in gran parte alla vista, non offra che un semplice scenario acustico. È tutto quando l'avvenimento, oltre che cieco, è anche sordo, cioè privo per l'ascoltatore di qualunque suggestione auditiva. Egli deve saper parlare... nei vuoti d'aria, quando cioè acusticamente e di fatto non succede nulla e saper tacere nei momenti in cui le cose sono più grandi di lui. Un orecchio musicalmente esercitato deve insegnargli a parlare in contrappunto con l'avvenimento in corso adeguando intonazione e ritmo della voce al tempo psicologico o alla fase drammatica della realtà ch'egli un poco contribuisce a trasformare in poesia.

L'effetto quasi artistico di qualche radiocronaca nasce però dalla riuscita composizione armonica tra il fatto in divenire e la sua interpretazione parlata e non perchè il radiocronista (si salvi chi può!) invochi le Muse invece d'integrar col suo racconto quel che positivamente sentiamo. Più anzi il radiocronista saprà far il suo mestiere senza uscir dal seminato e più i risultati convinceranno. Basta, per esempio, aver sentito una volta come il nostro Carosi sappia inseguir verbalmente le palleggiate peripezie di una partita calcistica fino a far coincidere la propria tensione vocale con l'urlo della folla che saluta il pallone entrato in rete per spiegarsi come Wellenkampf, un autore tedesco, abbia introdotto una partita di calcio incisa su disco in un suo radiolavoro ed è certo il fascino, puramente obiettivo, di certi resoconti radiotrasmessi in collegamento con reali ed ardite imprese aeree e stratosferiche che deve aver suggerito anche ad Aldo Franco Pessina di servirsi, ne *I nocchieri dell'etere,* di una radiocronaca per de-

scriver il decollo verso le stelle del suo razzo sidereo abitato.

Codesta obiettività aderente, se da un lato non esclude la sincera e sorvegliata partecipazione, dall'altro è all'opposto d'ogni convenzionalità. Forse per questo il radiocronista francese che, dalla cripta di Topola, descriveva impeccabilmente, con la voce bardata in nero e argento, l'inumazione di Re Alessandro assassinato in terra di Francia, riusciva a convincere meno del suo collega tedesco che, illustrando con emozione contenuta l'estremo viaggio del Cancelliere Hindenburg verso la Tannenberg della sua gloria, preferiva a più riprese lasciare che la lenta cadenza dei reparti in marcia, e il rullo funebre dei tamburi e le musiche di Beethoven e di Wagner, e i guerrieri addii facessero pensare, nei silenzi della mezzanotte, a non so quali nibelungiche e leggendarie esequie di un eroe. S'egli si fosse abbandonato a voli lirici o al fastidioso repertorio delle frasi fatte ogni effetto sarebbe matematicamente mancato.

Del resto i tedeschi, come specialmente ha dimostrato la trasmissione dal Campo di Maggio in occasione della visita del Duce a Berlino, possiedono ormai in sommo grado l'arte di far di una radiocronaca qualcosa di straordinariamente simile all'arte. La messa in onda era stata ideata in modo da surrogare del tutto l'elemento ottico con quello acustico e da dar quasi l'impressione di un apprestamento da studio. La campana olimpionica funzionò da inedito preludio, gli squilli argentei all'arrivo dei Capi ne suscitarono quasi magicamente la presenza, i brevissimi annunci prima dei singoli discorsi (parla il Duce, parla il Führer) e i *heil* della folla — sentimento diventato ondeggiante respiro liturgico — conferi-

rono alla storia in divenire la religiosa solennità di un antico mistero.

Fatti come questo mozzano il fiato in gola. Altri, viceversa, per la loro troppo ricorrente natura raggelan la parola in bocca anche ai radiocronisti più intelligenti. Chi voglia persuadersene non ha che da leggere, nel numero di *Scenario* del luglio 1937, l'articolo di Franco Cremascoli cui ci riferivamo anche più avanti e dove una serie di impappinamenti classici dimostra come niente sia più difficile di quel che tutti credono tanto facile. Per i feticisti delle cifre aggiungeremo che nel '37, dei quarantasette aspiranti al corso radiocronisti del *Centro di preparazione radiofonica*, diciotto furono ammessi alla frequenza e solo sette furono dichiarati idonei alla professione. Nessuno dei cinque primi in graduatoria è avvocato e solo i due ultimi sono giornalisti.

Questo dimostra che per fare il radiocronista la eloquenza forense è di troppo e la facondia scritta non basta. Occorrono doti d'improvvisazione che qualche volta confinano con quelle dell'attore a braccio. Sempre più va facendosi strada un tipo di radiocronaca in cui due o più radiocronisti s'alternano a colloquio sullo sfondo dell'avvenimento sonoro. Da noi questo sistema è stato già adottato per descrivere ambienti di scarso rendimento auditivo (per esempio i padiglioni di una Fiera campionaria) o per animare e insieme rendere una radiocronaca folcloristica di contenuto piuttosto anemico dando all'ascoltatore la illusione maligna d'aver sorpreso, a microfono lasciato per inavvertenza aperto, un dialogo tra l'operatore, disperato del ritardo del radiocronista, qualcuno del pubblico e un conversatore di buona volontà (la trovata è del soggettista Ettore Giannini).

Con un po' di coraggio l'esperimento potrebbe venir ripetuto per le radiocronache di grandi avvenimenti in cui già ora — si pensi alla trasmissione del varo della supercorazzata *Vittorio Veneto* — i tre o quattro microfoni aperti sulle varie fasi, topograficamente e cronologicamente distanziate, dell'azione, rendono indispensabile la presenza di un operatore al quadro dei controlli. Domani che il colloquio dei radiocronisti-attori venisse ad aggiungersi alle parti parlate, inconsciamente corali o naturalmente acustiche di un avvenimento, sarebbe necessaria al quadro della cabina motorizzata l'opera di un regista esperto che, volta a volta amplificando una fase, dissolvendone un'altra o sovrapponendone due con istintiva arte contrappuntistica, ripetesse per le varie componenti di un avvenimento quel che di solito si fa nella cabina di missaggio per dialoghi, musiche, effetti sonori provenienti da « studi » diversi, trasformando così la radiocronaca, teatro in embrione, in un vero e proprio spettacolo ricavato dalla realtà ancora in corso.

Gli automezzi attrezzati per l'incisione su dischi o per la registrazione su nastro magnetico, di cui oggi l'*Eiar* fa largamente uso, permettono poi, oltre alla trasmissione diretta e ripetibile di una radiocronaca grande, la ripresa di cronache in miniatura (« *Voci del mondo* ») da inserire in un punto qualunque del programma quotidiano. Grazie a questo sistema, per cui le cose già avvenute conservano all'atto della messa in onda tutta la loro palpitante immediatezza, si è potuta trasmettere, subito dopo la notizia dell'arrivo dei *Sorci verdi* a Dakar, la radiocronaca incisa su dischi della loro partenza avvenuta all'alba di quello stesso giorno da Guidonia. Registrata poi dalla radio

del *Dipartimento di Propaganda* del Brasile, questa stessa radiocronaca, che s'impernia sulle interviste di Fulvio Palmieri e di Raffaello Guzman con l'Atlantico Biseo, con Bruno Mussolini e con il capitano Moscatelli, venne inclusa nel programma speciale trasmesso la sera dell'arrivo dei transvolatori a Rio de Janeiro cosicchè, entrando nell'albergo, essi poterono ascoltarsi... decollare e riudire la loro stessa voce in un presente che per essere in effetti passato pareva la sbalorditiva riprova radiofonica dell'idealità del tempo.

Sul nastro magnetico può venir infine registrata, o ancor meglio riportata, la selezione dei fatti salienti di una settimana, o magari di un anno intero, ottenendo così quella *rassegna auditiva* che i tedeschi, sotto il nome di *Deutschlandsecho,* hanno messo in uso a somiglianza della nostra cinecronaca settimanale, e che, prima di loro, ma con un preziosismo tecnico a tutto danno del valore attualistico, avevano sperimentato nel 1935, per la feconda *Ora radiofonica dei Guf* e in sede di Littoriali della Cultura e dell'Arte, due giovani studenti italiani, Renato Castellani e Livio Castiglioni, dei quali avremo ancora occasione di parlare. Queste rassegne auditive, il cui unico criterio dev'esser attualità e varietà e che possono alternare la fase culminante di una gara sportiva all'intervista, e il breve documentario su di un prodotto ottenuto autarchicamente alle dichiarazioni di un ospite di passaggio o alla scena più applaudita di una commedia a successo, si prestano, selezionate ancora una volta, a sintetizzare gli avvenimenti o la fisionomia di un determinato periodo con mezzi ben altrimenti probatori ed efficaci di quelli messi

in opera dal Sieveking nella radiosintesi citata in principio.

Se la radiocronaca, imbrigliata da un regista, può trasformare in teatro la realtà, la rassegna auditiva, corrispettivo acustico e ritmico della cinecronaca variata, non è che la forma concava pronta a raccogliere il contenuto televisivo di domani.

Sia detto anzi subito, e una volta per tutte, che quando parliamo di radiovisione noi non la consideriamo quale oggi è ancora, ma come invece certamente sarà in un avvenire che i competenti ritengono molto prossimo dato che i progressi della tecnica televisiva si rivelano senza paragone più rapidi di quelli della radiodiffusione. Persiste, si sa, l'alto costo degli apparecchi che in Inghilterra oscilla ancora da 35 a 120 lire sterline e che quindi limita a ottomila il numero degli utenti in un Paese che conta otto milioni e quattrocentomila abbonati alle radioaudizioni. E permane la sproporzione tra l'immagine in miniatura che si riflette su di uno schermo fluorescente della superficie massima di 24 centimetri per 30 e le voci irradiate in maniera normale. Ma già con la trasmissione di 441 linee ottenuta in Germania con l'iconoscopio ogni sfarfallamento delle immagini è cessato. E, almeno sperimentalmente, si è dimostrato in Inghilterra, negli ultimi giorni di dicembre del 1937, come sia possibile proiettare in maniera accettabile un programma televisivo su di uno schermo di m. 1 e 80 per m. 1 e 50. Aver dunque una ricezione perfetta sarà tra poco solo questione di prezzo. Ma in sè e per sè la televisione — che il 1938 vedrà certamente attuata anche in Italia — è sulla via di diventare un servizio pubblico normale anche perchè, come i tedeschi stanno di-

mostrando con la loro rete telefonica fonovisiva, lo stesso ostacolo della trasmissione a grandi distanze, ritenuto finora insormontabile, è sul punto di venir superato. Ed è di ieri la notizia della scoperta da parte di uno dei padri della televisione, l'ingegner John L. Baird, di un procedimento per trasmettere a distanza immagini a colori naturali proiettandole su di uno schermo di 12 piedi per 9.

Dall'avvento della televisione, comunque, nè la radiocronaca, nè la rassegna auditiva avran qualcosa da temere.

Suggestive oggi per tutto quello che l'ascoltatore collaborando può aggiungervi, domani la visione le arricchirà completandole senza eliminare la necessità del radiocronista invisibile, introdotto, con l'avvento del parlato, anche nella cinecronaca. Già oggi manifestazioni politiche e sportive hanno fatto insieme alla piccola varietà, le spese dei programmi televisivi. E si può anzi aggiungere che gli « esterni » riescono meglio degli « interni ». La B.B.C. ha teletrasmesso nel '37 le cerimonie dell'incoronazione di Giorgio VI e la gara di tennis di Wimbledon, scene dallo Zoo e gare aviatorie trasmesse dall'aerodromo di Reading, la parata del Lord Mayor, le cerimonie per la ricorrenza del giorno dell'armistizio e perfino, al principio del 1938, un adattamento fonovisivo del *Dottor Knock* di Jules Romains. Sempre nel '37 il televisore tedesco « Paul Nipkow » ha ritrasmesso i giuochi olimpionici estivi dell'anno precedente, ha seguìto da vicino il Congresso Nazionale del Partito a Norimberga, ha teleproiettato cinecronache, film documentari, pellicole allegre, telecommediole con o senza musica, irradiate direttamente o riprese su film,

e un gaio cartone animato in funzione di rivista attualistica settimanale. Tra poco, ricongiungendosi definitivamente anche nell'etere udito e vista, che per breve ora il cine prima e poi la radio avevano divisi, un gran terremoto scuoterà le fondamenta del mondo radiofonico. E si dovrà risistemar quasi tutto da capo.

Solo nel campo informativo la crisi d'assestamento sarà breve.

DALLA CONVERSAZIONE AL DOCUMENTARIO SCENEGGIATO

Dopo le gesta di due bambini prodigio come la radiocronaca e la rassegna auditiva, la conversazione alla radio — pur riassumendo in sè alcune caratteristiche della conferenza e dell'articolo — può sembrare agli insofferenti una vegliarda asmatica che minacci ad ogni istante di soffocare nel clima dell'invisibilità.

Il vantaggio dell'onnidiffusione — sempre troppo poco temuto da chi conversa alla radio e da chi ammette a conversare — non compensa affatto le menomazioni che quest'ibrida forma subisce per adattarsi all'ambiente nuovo. Staccata tanto dalla mimica integratrice del parlatore che dalla rileggibilità del testo, e affidata unicamente alla facile distraibilità dell'udito, la conversazione radiofonica deve sbrigarsi se vuol essere ascoltata e usar mille accorgimenti per rendersi interessante e farsi seguire. La mezz'ora che i nordici le concedono sarebbe inconcepibile da noi dove, all'atto pratico, i dieci minuti regolamentari si sono dimostrati troppi quando chi ascolta deve sperimentare a proprie spese che la noia non è sempre in rapporto con la durata di un discorso, men-

tre bastano e avanzano al conversatore dotato delle radiofoniche virtù di saper dir molto in breve, di scriver parlato (e parlato bene) e di leggere (dato che l'improvvisazione da noi non è ammessa) dimenticando il foglio e *vedendo* invece l'ascoltatore.

L'ultimo punto è il più importante e naturalmente il meno ricordato. Si è detto e scritto moltissimo sugli effetti ipnotici di una voce o sull'esasperazione che può produrre in chi ascolta lo slittamento del conversatore nello stile tutto punti, virgole e giudiziosità di certi annunciatori, parodiati del resto una volta, proprio alla radio, dall'inarrivabile Sergio Tofano. Ma per insister troppo sulla forma ci si è spesso scordati che a determinarla è anche il contenuto più o meno indovinato di una conversazione. La sostanza influisce sul tono e, più che imperfezioni fonetiche e di coloritura, la mancanza di richiamo radiofonico di certi conversatori dipende sopratutto dalla loro incapacità psicologica di mettersi in effettivo rapporto con l'invisibile ascoltatore: c'è chi parla per proprio conto rileggendosi ad alta voce le proprie privatissime elucubrazioni; c'è chi discorre, di là dall'ascoltatore possibile, per altre ipotetiche persone e che si mette stolidamente a tu per tu con un ascoltatore che vuol essere intrattenuto ma che non tollera confidenze fastidiose.

Casi dovuti a inadeguatezza, a solipsismo, a concetti errati intorno al fenomeno radioauditivo. L'oratore che scambia l'altoparlante per le trombe di Gerico non si rende conto che la radio, pur avendo tutto l'aspetto di un fatto pubblico, ha una destinazione prevalentemente casalinga e niente affatto comiziaiola. E l'altro che crede d'interessare l'ascoltatore in pantofole coi discorsi tollerati appena dal portiere,

o con un umorismo fine a se stesso e radiofonicamente letale, banalizza e porta senza saperlo all'assurdo il principio dell'esegeta tedesco Richard Kolb secondo il quale la radio, pur rivolgendosi esteriormente alla massa, sarebbe, nella sua intima essenza, individuale perchè operante sull'ascoltatore singolo (vedi: *Das Horoskop des Hörspiels,* Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, 1932, pag. 15).

Ma questo ascoltatore che l'altoparlante ripesca di solito isolato — e cui perciò conviene discorrere argutamente e alla buona come ben consiglia l'Arnheim — rappresenta, anche a domicilio, un'esigenza collettiva ed ecco perchè, più delle chiacchiere generiche, fanno presa su di lui quei problemi d'ordine generale, politici o religiosi, culturali o tecnici, che riescano a trovar l'addentellato attualistico di un interesse in apparenza particolare e di fatto particolarmente diffuso. In tal caso anche le piccole mende del conversatore passano in seconda linea. Quando durante l'assedio economico Roberto Forges Davanzati diceva le *Cronache del Regime,* tutti, anche quelli cui il suo tono, alle volte apodittico, piaceva meno, erano abituati a cercar nelle parole ascoltate il clima dell'ora. E così, in tutt'altro campo, il successo ottenuto a suo tempo dalla radio austriaca con le conversazioni dell'ing. Oskar Griesemann, che insegnava a montare a domicilio un apparecchio ricevente, si spiega con la doppia passione, radiofonica e radiotecnica, di una popolazione per natura e per necessità casalinga, artigiana, ed economa. Negli Stati Uniti, dove, grazie alla produzione standardizzata, queste esigenze non esistono, le stesse lezioni avrebbero perduto di praticità e quindi d'interesse.

Sceglier l'argomento che risponda all'inespressa

richiesta di quest'ascoltatore-massa è sempre difficile. Ma è ancora più arduo intuire da una cabina cieca l'infinità dei punti d'arrivo della propria parola sapendola di conseguenza adeguare alla quasi divinata mentalità di chi ascolta. Mostrava di conoscer magnificamente quest'arte il francescano Padre Facchinetti, ora Vescovo di Tripoli, quando in altri tempi, intonate le sue conversazioni radiofoniche a modi piani e secolari, otteneva insieme di proteggere il verbo di Dio dal contatto con ambienti troppo profani e di far cadere la buona semenza nel fortuito terreno come a caso, sì che potesse con la desiderata spontaneità germinare. E Ugo Ojetti dava chiara prova della sua ben nota duttilità allorchè nel '32, invitato a parlar per radio agli ascoltatori d'oltreoceano, presentava loro Roma antica e l'Italia sua emula con dinamici equivalenti americani e cioè in un'abile trasposizione spirituale, bene accetta ad orecchi che sarebbero rimasti certamente sordi alla vieta retorica degli archi e delle colonne. Alla radio, del resto, il linguaggio pacato e tutto cose di un Virginio Gayda fa più impressione, all'estero come all'interno, di qualunque sparata e si dimostra lo stile più conveniente anche nei casi in cui l'ascoltatore singolo diventa davvero massa come accade per le trasmissioni destinate ai lavoratori o ai soldati. Imbroccare allora il tono che ci vuole, cameratesco e piano, e lontano tanto dalla concione che dall'ammaestramento, è virtù di pochi. Uno di questi è da noi l'on. Tullio Cianetti.

Più che mai il merito risale al conversatore quando problemi ancora distanti dalla coscienza pubblica, e magari poco allegri come la guerra chimica, trovano, trattati con padronanza, praticità e brio soldatesco dal generale Battista Pellegrini, un pubblico

che s'appassiona al punto di intervenire per iscritto. O quando dalla parola senza volto si sprigiona una sottile suggestione artistica. Ricordo a questo proposito una serie di conversazioni di Eugenio Bertuetti in cui gli anonimi personaggi dei quadri famosi andavano a poco a poco acquistando una loro identificabile vita e autori ed attori si profilavano in *Ritratti quasi veri* d'una paradossalità veggente. Raccolta in volume quest'ultima serie, si è perfino potuto pensare alla conversazione radiofonica come a un nuovo genere letterario basato sulle capacità plastiche della parola costretta all'essenzialità.

Occorrerebbe peraltro che tutti sapessero indirizzare il loro appello o al singolo ascoltatore raffinato o a quel diffuso individuo tipico che abbiamo chiamato ascoltatore-massa. E se ognuno fosse capace di graduare l'interesse della sua esposizione e di darle coloritura evidenza icasticità senza trascurare l'elemento dell'inatteso, ogni conversazione scritta darebbe all'ascolto la stessa impressione di spontaneità che a teatro acquista, interpreta bene, la parte che prima s'è mandata a memoria.

Certo, oggi come oggi, le conversazioni radiofoniche conservate negli archivi delle trasmittenti di tutto il mondo arricchirebbero, se sottoposte ad un vaglio, più la spazzatura che la letteratura. D'altra parte poi non si vede come domani possano crescere in strabocchevole numero gli intuitivi capaci di stabilire la più difficile delle comunicative che è quella tra un oratore senza volto e un pubblico che esiste ma non dà segni di vita. Il tentativo, già fatto, di rimpiazzar l'invisibile uditorio con un pubblico reale, lungi dal suscitare il fluido desiderato, ha finito per escludere anche più completamente i radioascoltatori

dall'intesa diretta, e dunque anche visiva, formatasi altrove tra il conversatore e il suo pubblico oculare.

E allora? Allora, pur ammettendo che la conversazione radiofonica continuerà a costituire il mezzo più spedito per informare ed educare, converrà tuttavia riconoscere che v'è in essa, salvo rarissime eccezioni, qualcosa d'irrimediabilmente inerte e d'assolutamente opposto a quel dinamismo che, come in parte abbiamo già visto, sospinge le espressioni radiofoniche dal monologo al dialogo, dal monocorde al variato, dalla parola alla cosa. Ecco perchè da noi il numero e la qualità delle conversazioni sono state sottoposte di recente a un vaglio quantitativo e qualitativo eccezionalmente rigoroso. Nel 1937 le conversazioni sono state così ridotte da 1965 a 1432, e cioè del 20%, e il tempo lasciato libero dall'eliminazione dei conversatori generici è stato invece occupato da interviste singole o di gruppo, da « attualità », da *Voci del mondo,* e insomma da trasmissioni di vivacità e d'interesse senza paragone maggiori.

Lo stesso avviene in altri Paesi. In Inghilterra si è così ben capito che il monologo di qualsiasi specie è l'alleato naturale della noia che perfino i resoconti su di un fatto, esposti dal giornale radio, sono stati qualche volta animati dalle impressioni a viva voce dei testimoni oculari. In casi eccezionali lo si fa ora anche da noi, conducendo la notizia di un avvenimento a sfociare nella relativa sintetica radiocronaca registrata in precedenza. Il sistema dell'intervista si applica da anni in Germania per sveltire le altrimenti incommestibili dichiarazioni di scienziati, di tecnici e di esperti trasformando il monologo asfissiante in un dialogo ravvivato dalle interrogazioni e dalle interruzioni di un abile radiocronista. In dialoghi di sa-

pore froebeliano tra uno svedese e uno straniero la *Radiojänst* tenta, fin dal 1930, di render familiare agli ascoltatori di lassù, così isolati dal mondo, la diversa mentalità degli altri popoli. La passione politica suggerisce abbastanza presto ai nordamericani di portare il dibattito tra opposte ideologie davanti al microfono e di fornir così, senza proporselo, un indice prezioso sull'applicabilità della formula in altri campi, dove due o più tesi in contrasto possono, meglio di una sola voce cattedratica, scuotere la naturale apatia di chi ascolta inducendolo ad orientarsi tra i pareri in lizza e quindi (scopo supremo della radio) a partecipare attivamente all'audizione.

Ma anche quando si tratta d'esposizione e non di polemica il sistema delle voci alternate riesce meglio di qualsiasi acrobatismo monologato. In un ciclo di trasmissioni ideate nel 1935 da Veit Rosskopf per la stazione di Monaco allo scopo di diffondere la conoscenza della grande poesia, Paul Alverdes, uno scrittore tedesco di chiara fama, risolse il non facile problema di commentare ai radioascoltatori il goethiano *Viaggio d'inverno nel Harz* conducendo due alpinisti, cui il ventoso rifugio richiama alla memoria qualche verso di quel poemetto, a parlarne in modo che le saltuarie citazioni facciano a poco a poco desiderare l'intera lirica che difatti chiude molto felicemente il colloquio (vedi: *Gespräch über die Harzreise im Winter,* fasc. 11 della rivista *Das Innere Reich,* 1935).

Ottimi effetti si possono ottenere anche dalla varietà: le voci dei vari strumenti e la metamorfosi espressiva d'un motivo eseguito in tempi diversi hanno ottenuto risultati mnemonici e didattici notevoli nelle trasmissioni ad uso delle scuole medie,

attuate nel 1938 per intelligente iniziativa del Ministro Bottai, così come altre volte dei brani musicali illustrativi interpolati in un corso popolare di storia della musica sono serviti più di un lungo discorso. Dizioni poetiche, scene di drammi, letture di documenti significativi potrebbero analogamente ravvivare, anche nei programmi normali, la miniatura parlata di un uomo d'azione, di uno scrittore, di un periodo nella storia dello spirito, se alla suggestione di questi fattori potesse accoppiarsi una cornice tracciata con la stessa colorita e sintetica bravura che rende tanto gustosa la *Storia della letteratura tedesca in un'ora* così come l'ha narrata, poco dopo la guerra, il bizzarro Klabund.

Si tratta sempre d'inventare qualcosa che sorprenda, che converta l'inerte materia di una conversazione in forme movimentate ed impreviste. Per celebrare nel '33 il cinquantenario wagneriano, Hans Reisiger ideò, per esempio, una composizione, trasmessa da Bayreuth e intitolata *Genius huius loci,* in cui, su di un vago sfondo musicale, un giovinetto entusiasta, un uomo maturo e una donna si scambiavano liriche impressioni sull'influenza esercitata sulle loro anime dalla musica di Wagner.

Ma il senso dell'autenticità più emozionante s'ebbe in Germania quando la trasmittente d'Amburgo portò al microfono, insieme ai grandi capitani della guerra sul mare, anche gli umili eroi che nel grande dramma avevano recitato indispensabili parti di fianco, compresavi una donna che, come molte altre, aveva prestato servizio di macchina sui piroscafi mercantili in sostituzione degli uomini chiamati sotto le armi. E l'emozione crebbe quando, in una trasmissione avvenuta nel settembre del 1932 e intitolata *Sa-*

gra sottomarina, dodici reduci di quella terribile lotta senza quartiere si dettero convegno alla radio per rievocarne discorrendo gli episodi più salienti.

Massimo Bontempelli allude una volta scherzando a « quelle rimpatriate fitte tra tornati dalla guerra, che dal diciannove in poi sono uno dei più grandi piaceri per i due che parlano e una delle maggiori noie per i terzi che stanno a sentire » (*Gente nel tempo,* pag. 177). Ma se la rude semplicità di quei colloqui tra combattenti di mare ebbe virtù di toccare il cuore all'ottantacinquenne Presidente e feldmaresciallo von Hindenburg appassionando tutti i reduci della grande guerra, essi non interessarono meno la generalità dei radioascoltatori. E come il consenso è sempre, per chi lavora alla radio, il migliore suscitatore d'idee nuove, si pensò di prolungare analoghe confidenze di ex-combattenti fino a che dallo stesso calore di codesti dialogati ritorni non sfociasse, per radiofonico prodigio, impressionantemente veridica la gesta passata.

Comunicati ufficiali, rapporti strategici, testimonianze di alte personalità e di semplici gregari servirono, nella loro integrità o scenicamente trasfigurati, come elementi di dramma e tale fu il successo di due rievocazioni del genere — quella della gesta e del naufragio del posamine *Königin Luise* (1934) e quella intorno alla vicenda eroica dell'incrociatore « Graf Spee » — che il Comandante in capo della Marina da guerra tedesca, l'ammiraglio generale Raeder, non esitò due anni dopo a pronunciar la prolusione alla messa in onda del documentario drammatizzato sulla battaglia navale dello *Skagerrak* (1936), per il quale il suo predecessore, ammiraglio Foerster, antico ufficiale d'artiglieria a bordo dell'in-

crociatore « Seydlitz », aveva fornito una quantità di ricordi personali.

E non basta ancora. L'attuale Capo della flotta tedesca, ammiraglio Carls, antico combattente sugli Stretti, si offre, imitato da molti altri suoi commilitoni, a partecipare addirittura con la propria voce al radiodramma documentario *Dardanelli-Gallipoli,* che, trasmesso nel giugno del 1937, rappresenta quanto di meglio s'è per ora ottenuto in questo genere di trasmissioni.

Non poche furono le difficoltà per render con la massima verosimiglianza possibile quel memorabile episodio della guerra europea che s'inizia con l'evasione delle corazzate tedesche « Goeben » e « Breslau » dal porto di Messina e che, conchiusosi con la conquista di Gallipoli nel dicembre del 1915, aveva impegnato tutte le armi e specialità di terra e di mare. Ma la soluzione più radiofonicamente originale si ebbe nella scena in cui da bordo del sottomarino « U. 21 » comandato da Hersings s'assiste auditivamente al siluramento della corazzata inglese « Triumph ». All'ordine: « Immersione a 10 metri! », che concludeva in effetti il referto orale del comandante Hersings in persona, s'agganciava l'attuazione radiofonica ossia la rispettiva scena di guerra, ricostruita e ripresa, col consenso del Ministero competente, a bordo di un sottomarino e con la partecipazione di quanti reduci da quella battaglia s'eran potuti adunare.

Il successo di *Dardanelli-Gallipoli* e di altre tre radiosintesi documentarie simili (*Doggerbank,* 1935; *Skagerrak,* 1936; e *Die Heldenfahrt des Kreuzgeschwaders Graf Spee,* 1936) fu tale da consigliarne l'incisione su dischi e forse più ancora in vista del

futuro che per la generazione contemporanea. Si pensi infatti all'impressione degli italiani del 2000 se potessero riascoltare drammatizzata, e dalla viva voce dei suoi partecipanti, la beffa di Buccari o il volo su Vienna, così come avran modo di vedere, nel film che la ricostruisce, la gesta di Luigi Rizzo e l'affondamento, autenticamente ripreso, della « Santo Stefano ». Sarebbe in altri termini come se a noi fosse dato riascoltare, per un prodigio non semplicemente tecnico, le care voci del Risorgimento che idealmente ci echeggiano nel cuore.

Amburgo si sente bene da Londra. E non è quindi difficile che la B. B. C. si sia ispirata all'esempio tedesco chiudendo nel 1936 una serie di conversazioni di gente del mestiere sull'industria della pesca con delle radioscene sul porto peschereccio di Hull e sulla vita dei pescatori in alto mare. Il successo ottenuto la incoraggiò ad iniziare poco dopo il ciclo conversativo affidato a gente dell'aria con una radiosintesi sulla storia dell'aviazione. E così, anche in Inghilterra, dal discorsetto per radio si passa a conversazioni specializzate su tema unico le quali, a loro volta, culminano nel *feature programm* o programma a mosaico, curiosa miscellanea radiofonica che comprende, accanto alla rievocazione di momenti storici e a saggi di drammatizzazione dell'attualità, anche documentari autentici su di una gamma che va dal traffico postale (*Tumulto alla posta*) al servizio della *Ferrovia sotterranea* e all'attività della polizia londinese (*Scotland Yard*).

Da noi — dopo i tentativi già menzionati del 1931 — è all'*Ente Radio Rurale,* in funzione di radioscolastica fin dal 21 aprile 1933, che si deve la rinascita del documentario radiofonico quale prima

ed efficace sostituzione del discorso su di una cosa con la presentazione della cosa stessa. Seguendo lo stesso felice intuito che consigliò l'antica Opera Nazionale Balilla a metter a partito, sorgendo, la spontanea tendenza dei bambini a giuocare ai soldati — e in concordanza ideale coi principi ispiratori dei *Littoriali della Cultura e dell'Arte* che oggi efficacemente fomentano la già avversata inventiva dei giovani — le trasmissioni scolastiche dell'E. R. R. hanno tolto di mezzo un'altra delle barriere che separavano la scuola dalla vita, soddisfacendo, nei piccoli ascoltatori, una curiosità sulle cose del mondo grande che in altri tempi era ritenuta pedagogicamente indesiderabile. E questo — come ha recentemente dimostrato Lando Ambrosini, direttore dell'E. R. R. in un suo organico saggio sui *Fini, organizzazione e sviluppi della radiofonia rurale* (Annuario dell'Industria e del Commercio della Radio, 1937) — vivificando ed integrando l'opera del maestro senza mai interferirvi, grazie sopratutto alla stretta collaborazione dell'Ente col Ministero dell'Educazione Nazionale.

Mentre d'un lato ha evitato invadenze nel campo didattico — abbastanza frequenti ancora nei paesi democratici se a Parigi nel '37 si credette di doverle deplorare in un voto del I Congresso d'Arte Radiofonica — l'Ente, dal suo sorgere ad oggi, ha fatto tesoro della quasi decennale esperienza straniera in questo campo e ha tenuto nel più stretto conto le osservazioni dei docenti in merito alle proprie trasmissioni. Questo ha portato a modifiche che sono di per sè insegnative. Banditi quasi del tutto per provata inefficacia conversazione e dialogo, i documentari sono apparsi — come dimostra una stati-

stica pubblicata in appendice all'interessante opuscolo di Luigi Pinti su *La Radio strumento della scuola fascista* (Officine Grafiche Combattenti, Bologna 1937) — il genere più adatto, insieme alle radioscene, a fermar l'attenzione degli allievi. Vaste zone di vita inaccessibili ai piccoli rurali e poco note agli stessi ragazzi di città si sono dischiuse in virtù di codeste trasmissioni, in cui radiocronaca, esposizione istruttiva e colloquio vanno opportunamente alternandosi. E si può anzi aggiungere che certi documentari dell'E. R. R. dalla plancia di una corazzata in manovra, da bordo di un apparecchio da caccia, dal cortile di una caserma, dalla cabina di una centrale telefonica, da una scuola per radiotelegrafisti, dalla redazione di un giornale e dalle profondità sottomarine sono risultati così aderenti alla materia trattata e così interessanti per inventiva e spigliatezza da far desiderare un'evoluzione da questi esemplari a passo didatticamente ridotto a documentari a scala radiofonica normale.

Va da sè che nei documentari normalmente programmati tanto le digressioni insegnative del radiocronista (opportune quando quest'ultimo deve integrare l'opera del maestro) che i cartelloni murali illustrativi, sul tipo di quelli di cui l'E. R. R. si giova per trattenere all'evidenza delle cose l'indocile fantasia del bambino, risulterebbero un controsenso. Il documentario radiofonico normale deve dare, con mezzi esclusivamente auditivi, tutto quello che può, affidandosi per il resto alle capacità integrative dell'ascoltatore. Domani la televisione potrà liberarlo da quest'utile ginnastica mentale dandogli in compenso concretezza maggiore e risparmiandogli, come è sperabile e a meno che non si tratti di una cele-

brità, la faccia del signor conferenziere. Diagrammi, disegni, fotografie verranno a ravvivare la conversazione come illustrazioni di un'obiettiva pagina stampata, mentre il documentario radiofonico d'oggi dovrà cedere il passo al suo collega filmato, una vecchia conoscenza di cui non abbiamo davvero nostalgia.

Un poco anche perchè le radiocomposizioni sceneggiate note da anni in Austria ed in Germania sotto il nome di *Querschnitt* (sezione traverso un argomento) o di *Hörfolge* (successione auditiva) e per cui adotteremo la qualifica unica di *radiosintesi*, hanno una gamma di possibilità e una libertà stilistica, tematica e dinamica che al cinematografo o manca o non può venir raggiunta che con una somma notevole di lavoro. Con facilità ed efficacia le peripezie storiche ed ambientali di una materia prima, dal momento della scoperta alle fasi variatissime della sua estrazione, raccolta, imbarco, raffinamento, vendita e consumo, possono venir ridate per radio. C'è di più. Un documentario scolastico italiano del '35, narrando, s'intende, in modo piuttosto elementare, la storia di un vestito di lana e integrandola all'indomani con la radiocronaca da un lanificio in cui la fabbricazione della lana sintetica veniva illustrata coi dati forniti dal suo stesso inventore, ci ha fatto capire quanto, trattate su scala maggiore e con mano esperta, codeste composizioni avrebbero potuto giovare sia alla diffusione di conoscenze utili che alla propaganda autarchica.

Ed è appunto partendo da questo piano che la radio tedesca ideò due anni dopo, nel 1937, un ciclo di cinquanta trasmissioni sceneggiate dal titolo *Deutsche Weltschau* in cui sistematicamente si dimostrava

quel che in ogni campo occorresse fare per raggiungere l'autarchia economica e come ciascuno dovesse comportarsi per rifoggiare, a somiglianza di quello economico, anche il volto sociale della Nazione. Certe dotte e soporifere conversazioni sulla canapa, fatte segno alle frecciate di un giornale umoristico, avrebbero avuta da noi ben altra sorte se fossero state a suo tempo sostituite da un vivace documentario sulla vita e sui miracoli di questa preziosa fibra tessile italiana. Perchè, infatti, limitarsi a discorrer di una cosa, se la radio consente di presentarla, fuor d'ogni schema concettuale, in una sua evidenza viva, scenicamente mossa e ricordabile? Oggi le cosidette *Telefonate al Terzo Programma* e le *Voci del mondo* cercano d'assolvere questo compito in una gamma di toni documentari che alle volte sfiora perfino il bozzetto e la lirica.

Altrove si lavora ugualmente in questo senso anche se con stile diverso. Non v'è opera del regime nazionalsocialista che in Germania non si tenti di render auditiva con ingegnosi accorgimenti. Nel 34, quando si volle dare un'idea dei lavori in corso per l'attuazione di un antico progetto prussiano che prevedeva il collegamento fluviale completo tra l'oriente e l'occidente della Germania industriale, si mise addirittura da parte il radiocronista lasciando che l'opera rivivesse scenicamente nei dialoghi tra lavoratori, ingegneri, esecutori ed artefici. Gli archivi sonori fanno miracoli. Quando nel 1937 la gigantesca opera del Canale del Centro fu condotta a termine, la genesi dell'attuata comunicazione fluviale venne ridata traverso la ritrasmissione della radiosintesi documentaria di tre anni prima. Alla descrizione, dialogata e registrata nel '34, dell'inizio dei

lavori sul punto in cui dovevan sorgere le chiuse si potè quindi far seguire direttamente una radiocronaca sulle chiuse ultimate che, a somiglianza di quelle del canale di Panama, consentono alle navi di superare un dislivello di quindici metri per poi venir calate sullo specchio dell'Elba.

Le radiosintesi di natura, diciamo così, industriale non stanno indietro alle altre per interesse radiofonico. Cinque locali adibiti rispettivamente alle fasi successive dell'estrazione del gas dal carbone furono ad esempio collegate, nel '35, in un'usina tedesca, con l'ufficio in cui si trovava il direttore di quello stabilimento. Dislocati davanti ai cinque diversi microfoni, cinque radiocronisti potevano rivolger delle domande su ciò che vedevano al direttore che rispondeva senza muoversi dal suo posto. Le trovate più intelligenti nella loro estrosità sono state esperite anche per i documentari radiofonici di natura scientifica. Per dare un'idea del funzionamento de *Gli ormoni,* l'autore di una di queste radiosintesi divulgative, Hans Knan, immaginò una discesa nell'interno dell'organismo umano per osservare quasi al rallentatore come proceda la secrezione ormonica, ad esempio, nella glandola tiroidea. Lo stesso Knan indagò poi, con un sistema analogo, i ricambi della materia nel suo *Allarme nel sangue* ed espose radioscenicamente il mistero delle *Vitamine.*

All'inventiva messa al servizio della conoscenza scientifica può far riscontro, sempre nella sfera radiofonica documentaria, la poesia in funzione al lavoro concepito come dogma di un credo sociale. Anche senza pensare alla Russia sovietica dove, fin dal 1931, documentari d'opifici o di vita campestre, corredati da apposite musiche, hanno avvolto di radiofonici

incensi l'esperimento della statizzazione integrale, basterebbe tener presenti i tentativi nazionalsocialisti intesi a dar espressione per radio alla rinnovata vita sociale tedesca.

Apre la serie, nel giugno del '33, la *Sinfonia del lavoro* di Hans Jürgen Nierentz che, musicata da Herbert Windt, può considerarsi, anche radioteatralmente, la prima trasmissione corale della radio germanica. Essa vien ripetuta tre volte e incisa su dischi. Ma tipica per il poema documentario è particolarmente una composizione drammatico-corale di Peter Hagen e dello stesso Hans Jürgen Nierentz intitolata *Noi costruiamo una strada* (*Wir bauen eine Strasse*, Hanseatische Verlaganstalt, Hamburg 1933) che, trasmessa nell'agosto del '33, ancor oggi, a leggerla, non lascia indifferenti. I cori parlati — forma che le adunate sovietiche e naziste e il radioteatro poetico han derivato dall'antichissimo uso, religioso e laico, di esprimere, in ritmico unisono vocale, sentimenti collettivi — s'avvicendano, nella composizione dei due autori, alle voci singole o appaiate, alle musiche onomatopeiche ed evocative, agli interludi a ballata. E, un po' trasfigurate, si distaccano a poco a poco da questo sfondo le radioscene intese a descrivere e a cantare insieme la Milizia del lavoro che fonde nel suo attivo unanimismo braccianti e studenti, intellettuali ed operai unendo contado e città col vincolo permanente e fecondo del lungo nastro stradale snodantesi via via traverso le operose contrade della Patria.

Si potrà osservare che lavori simili non si possono scrivere nè ogni giorno, nè su commissione. E che ai fini della loro efficacia la ripetizione della formula trovata una volta non giova. Ma noi non

crediamo di andare errati pensando cionondimeno che un soggettista inventivo, affiancato agli Enti pubblici propensi alla propaganda per radio, frutterebbe da solo molto più di un piccolo esercito di conversatori e di un intero e ferratissimo Ufficio Stampa. Alcuni riusciti tentativi italiani d'elaborazione radiofonica e artistica di un tema dato confortano la nostra tesi. È tuttavia necessario fare di meglio e di più.

Persuadere interessando, interessare sorprendendo dev'essere, insomma, oggi più che mai, la divisa di una radio che, oltre a svolgere un suo programma informativo ed artistico, si proponga compiti politico-culturali o più comprensivamente formativi.

APPLICAZIONI DELLA RADIOSINTESI

Vediamo ora quali altre strade, oltre quella documentaria, possono condurre alla radiosintesi.

In Italia le *Cronache del turismo* han tentato per prime l'evasione dalla forma stucchevole del discorsino letto nell'ibridismo della conversazione sonorizzata. In questa forma espositivo-evocativa, largamente adottata anche nelle trasmissioni scolastiche, accenni musicali o rumoristici, affiorando a tratti alla superficie del discorso o persistendovi a sfondo, tendono a suggerire la cosa descritta insieme alla parola che la descrive.

Quest'espediente, specie nelle trasmissioni turistiche, è soggetto a rapido logorio: se una musica caratterizza troppo una città o una regione, il luogo comune è inevitabile; se viceversa non si trova un commento musicale od acustico adatto, la sonorizzazione inopportuna e generica interferisce fastidiosamente il parlato.

Ond'è che spesso, sia per rendere evidenti le nozioni esposte, compito principe dell'*Ente Radio Rurale,* che per evocare con maggior concretezza città, regioni e costumanze, si è fatto ricorso alla

conversazione sceneggiata. Un discorsetto dell'annunciatore prepara allora, con giustificabile diffusione didattica nelle trasmissioni scolastiche e più spicciativamente in quelle turistiche o folcloristiche, la scena o la successione di scene che s'agganciano all'introduzione monologica. L'abilità di chi compone cose del genere si rivela nel passaggio dalla forma discorsiva a quella sceneggiata che dev'essere ammissibile e sorprendente insieme.

Alla lunga però nulla riesce a galvanizzare il trapasso, cosicchè è preferibile sacrificare l'ultimo moncone discorsivo per una trasposizione completa dell'antico contenuto monologico nella successione scenico-auditiva o radiosintesi che dir si voglia. Allora, per fermarci alla radiosintesi paesistica, il dialogo e i suoi complementi potranno render tutto, la contrada e le costumanze, e far tesoro d'infiniti altri elementi oltre che della musica. La letteratura, per esempio, o la storia dell'arte potrebbero fornire a questo genere di trasmissioni contributi preziosi.

Mettiamo che fosse lecito, a scopi di propaganda turistica, di manomettere un testo illustre. In tal caso il passo del *Trionfo della morte* dove Giorgio Aurispa descrive ad Ippolita « la deserta città guelfa che tace adorando il suo bel duomo » potrebbe costituire l'ideale invito al viaggio, la battuta d'inizio per una magnifica radiosintesi su Orvieto. « Orvieto! », esclamerebbe una voce d'uomo. « Non ci sei mai stata? Figurati in cima ad una roccia di tufo, sopra una valle malinconica, una città silenziosa tanto che pare disabitata: finestre chiuse; vicoli grigi dove cresce l'erba; un cappuccino che attraversa una piazza; un vescovo che scende da una carrozza fermata dinanzi a un ospedale, tutta nera, con un servo decrepito allo

sportello; una torre in un cielo bianco, piovigginoso; un orologio che suona le ore lentamente; d'un tratto, in fondo a una via, un miracolo: il Duomo! ». A questo punto un'interlocutrice (che avrebbe già, come noi, « dentro agli occhi la visione della città silenziosa ») potrebbe esclamare, un po' sognando: « Che pace! » e l'altro di rincalzo tracciarle, purgato come si conviene per la radio, il noto programma di soggiorno: « passare molte ore dentro la cattedrale, dinanzi, dintorno, andare a cogliere rose negli orti dei conventi; andar a prender dalle monache le confetture; bere l'*Est Est Est* in una tazzetta etrusca; amare e dormire molto, in un letto soffice, tutto velato di bianco, verginale... ». Al quale ieratico invito la radiofonica Ippolita replicherebbe ancora una volta con dubbio candore dannunziano: « Io sono divota. Conducimi con te ».

E qui, sempre se tanta contaminazione fosse consentita, potrebbero seguire le inquadrature auditive del soggettista: scena degli amanti in contemplazione della cattedrale che splende al sole con l'oro dei suoi mosaici; sosta dinanzi agli affreschi di Luca Signorelli e slittamento di una spiegazione dell'amante nella scena, auditivamente evocata, in cui il grande Cortonese s'impegna di continuare l'opera dell'Angelico; quindi, per far vivere le pitture, sequenza fantasiosa e rapida in cui l'Anticristo ossessiona Luca perchè lo ritragga; e il *Dies irae,* e le tube che risvegliano i morti, e l'urlo dei dannati cavalcati dal demonio, e il canto degli eletti assunti in Cielo. Nuove tappe del placido itinerario previsto potrebbero successivamente far da contrasto all'apocalittica rievocazione e la tazzetta etrusca delle libagioni servir da radiofonica suscitatrice sia dell'Orvieto prisca che

dell'enologica vicenda del vescovo tedesco Giovanni Fugger che, per via dell'*est est est* famigerato, finì prematuramente sotto la pietra tombale di San Flaviano a Montefiascone. Ma a più lieto fine Bacco potrebbe condurre i due radiofonici amanti.

Questo progetto di radiosintesi, ineseguibile per mille e una ragione, ci illumina tuttavia sulla possibilità d'evadere con composizioni del genere da una sfera funzionalmente turistica verso orizzonti più respiratamente evocativi. La Germania ci presenta fin dal 1930: le radiosintesi folcloristiche slesiane di H. C. Kärgel, il biografo ed emulo dello slesiano Hermann Stehr; un quadro radiofonico della città di Augusta di Bodenstedt; una presentazione radiofonica di Chicago di Bröcker. In Austria Hans Nüchtern, allora direttore artistico della *Ravag,* non solo vara, qualche anno dopo, tutta una serie d'indovinate successioni auditive storico-folcloristiche sulle varie contrade del suo Paese, ma ci ricorda cosa sarebbe possibile fare per ogni città e regione di quest'Italia, terra d'ogni bellezza e d'ogni arte, precedendoci nel 1934 con due belle radiosintesi su Roma e sulla Regina della Laguna intitolate: *Un popolo e la sua Città* e *Lode a Venezia.*

Seguendo il loro temperamento, gli inglesi contaminano argutamente passato e presente impiantando il microfono nella Londra di trecento anni fa (*London calling 1600*) e rievocano volta a volta la storia e l'attualità dei luoghi più familiari di questo o di quell'accentramento urbano. La Germania nazionalsocialista invece fa leva di preferenza sul fattore etnico-spirituale espresso nel volto delle sue città e le presenta per radio come *Eterni segni della civiltà tedesca.* Così solo tra il '36 e il '37 — e combinando

insieme radiocronache da musei, piazze, chiese e castelli, musiche indicative, brani di poesie, detti celebri, ecc. — la radio tedesca ha presentato la casa di Beethoven a Bonn; il Römer e la casa di Goethe a Francoforte; Monaco, capitale del movimento nazista; il duomo, il castello e la casa di Kant a Königsberg; la Potsdam fridericiana e la Wartburg dove Lutero combattè col demonio; la Weimar di Goethe e di Schiller; Amburgo, la città anseatica; Bayreuth, tempio di Wagner; Norimberga, città del classicismo gotico, delle bambole e dei giganteschi convegni. Il livello di queste composizioni è dato dal nome dei loro autori (Jakob Schaffner è, per esempio, il soggettista della *Wartburg*) e le trovate non fanno difetto: nella radiosintesi su Königsberg, mettiamo, la famosa frase di Kant sulle due grandi cose che ha il mondo — la legge morale dentro di noi e lo stellato sopra di noi — sfociava suggestivamente nel finale maestoso di una fuga di Bach.

Perfino la Svizzera, che ancora non vanta un suo radioteatro, ha raggiunto in questo settore la poesia con una composizione di Eduard Fritz Knuchel, musicata da Hans Haug e intitolata *La voce della Svizzera,* che Radio Basilea ha trasmesso nel '36 per il suo decennale (*Die Stimme der Schweiz,* Buchdruckerei am Basler Berichtshaus A. G., Basel, 1936). Soffocata dalle possenti voci del mondo, la voce della Svizzera s'eleva timida come uno sperduto suono di campana finchè non prende forza dalla maestà del paesaggio, dalla virtù della sua gente, dalla coscienza della sua missione. Persone ed elementi, ceti ed entità s'annunciano qui direttamente per quello che sono con la naturalezza dell'antica etopèa e con la semplicità propria ai misteri medievali. E il loro col-

loquio, che assume ieratiche movenze d'oratorio, ci mette per la seconda volta di fronte a una forma corale e radiofonicamente elettissima, su di un sentiero dove tutto credevamo di poter aspettarci fuorchè un incontro con l'arte.

Da noi la radiosintesi di regioni e città è ancora lontana da questo traguardo. Fiorisce invece, soprattutto a cura di Luigi Bonelli, la composizione folcloristica che ne è uno degli elementi costitutivi. Una quantità di radioscene bonelliane trasmesse nel '36 a Firenze ed ora ospitate anche nel popolare « terzo programma » (*La festa del grillo, La festa di S. Giovanni, Il bruscello, La cacciata, La Befana, Mezza quaresima a Firenze, Un carnasciale a Firenze al tempo del Magnifico*) scintillano di brio, di toscanità e di trovate sul tipo di quella del radiocronista 1937 sperduto nella Fiorenza rinascimentale, ma abusano di didascalie parlate e non escon dal bozzettistico. Le uniche radiosintesi italiane di città sono sortite finora dalla feconda fucina annualmente costituita dall'« Ora radiofonica dei Guf »: tra gli esperimenti meglio riusciti van citati i quadri di vita senese da Cecco Angiolieri all'attualità, dovuti agli studenti Fulvio Masti e Silvio Gigli (1937) e collegati tra loro col non inedito espediente del Tempo in veste di « storico »; e una vita di Cino e della sua città, messa in onda nello stesso anno dal Guf di Pistoia, in cui il color locale era affidato alle canzoni del poeta e al linguaggio dell'epoca mentre la musica apriva a tratti più ampi orizzonti alla poesia.

Per parlar franco bisogna tuttavia riconoscere che siamo ancora abbastanza lontani dalla meta malgrado l'eccezionale repertorio d'argomenti offerto da ogni angolo d'Italia al soggettista preparato e inven-

tivo. Si pensi, per far un caso solo, all'epica Ferrara. Che superbi spunti di radiocronache e di radioscene potrebbe presentare la mole estense e la casa, *parva sed apta mihi,* del sorridente Messer Ludovico! Le ottave dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme,* i passi ferraresi del *Tasso* goethiano, le musiche di Frescobaldi non sono che alcuni tra i numerosi requisiti per una radiosintesi futura nella quale si potrebbe magari contrapporre l'attuale Ferrara fascista e industriale all'antica Città del Silenzio.

Sconfinamenti simili dalla rievocazione storica all'attualità politica sono abbastanza frequenti in Germania. La citata radiosintesi di Hans Rehberg su *Potsdam* — una specie di radioviaggio abbastanza spedito da Federico di Prussia al Terzo Reich sullo scenario della città marziale ed idilliaca — può venir considerata come tipico anello di congiunzione tra la radiosintesi di città e la radiosintesi di natura politica, in quanto il filo rosso che congiunge i quadri d'ogni tempo è la continuità della tradizione militare tedesca.

Specialmente dopo l'avvento di Hitler radiosintesi di questo genere diventano frequenti. Esse servono a rafforzare il sentimento nazionale già diffuso o a diretti fini di propaganda ideologica e di rivendicazione politica. Ogni aspetto del paesaggio, ogni costumanza regionale offre il pretesto per rinsaldare i vincoli con la terra, col sangue, con la stirpe. Ogni città ha il suo eroe da vantare e non c'è barriera che divida il recente passato dalla storia lontana. Così tutta una produzione di carattere in gran parte occasionale caratterizza i primi anni del Regime nazista, riassumendosi nell'esaltazione degli eroi della guerra e dei martiri della vigilia. Accanto a lavori su

Horst Wessel e su Schlageter abbiamo radiobiografie di Hitler e di Hindenburg. E alle semplici rievocazioni d'episodi bellici o rivoluzionari fanno riscontro radiosintesi e radiodrammi che hanno uno scopo politico immediato.

Ben venticinque composizioni del genere sono, per esempio, messe in onda dalla radio tedesca al tempo del plebiscito della Saar, alcune delle quali affidate a scrittori di una certa fama come l'ex-espressionista Kurt Heynicke e il narratore Wilhelm Schäfer. Un radiolavoro di quest'ultimo ha per argomento il dramma di un operaio renano accusato a torto durante il '19 d'aver fatto resistenza in quel territorio al corpo d'occupazione francese e condannato perciò, malgrado la promessa fatta da un ufficiale ai parenti, alla fucilazione. Il contrapposto tra i gemiti dei tedeschi imprigionati e vessati e le sguaiate fanfare francesi a base di pifferi ed ottoni, preludenti sia all'occupazione di un nuovo territorio che ad una delle tante esecuzioni sommarie, è certo uno degli elementi acusticamente più impressionanti del dramma; ma la sua segreta efficacia sta nell'aver rappresentato l'ufficiale nemico con abile obiettività e insomma come l'uomo che sente disonorata la propria divisa dall'obliqua politica della democrazia e che, enunciando la speranza di una futura intesa tra gli ex-combattenti dei Paesi già in guerra tra loro, finisce per proclamare uno dei postulati della politica estera nazionalsocialista.

Tentativi del genere si reggon sul filo di un rasoio e basta un nonnulla per sdrucciolar dall'arte nell'articolo di fondo. Da noi il peso della tradizione ci mette in guardia da questi pericoli, ma nello stesso tempo ci impedisce di trovare quel rapporto artistico

con l'attualità che la stessa natura della radio renderebbe alle volte necessario. Sotto specie d'eternità questa prudenza è lodevole per la mancanza di distacco che non sempre permette di trasformare in arte esperienze troppo vicine. Ma non va dimenticato che la radio oscilla spesso, con le sue forme, tra giornalismo ed arte e che, se non fossimo generalmente tanto schizzinosi, saremmo stati noi nel '34, e non l'inglese Terence Horsley, a radiodrammatizzare la vicenda dell'*Oro dell'Aegipt* col vantaggio di metter ancor meglio in valore l'ardimento dei palombari italiani dell'« Artiglio ».

I giovani, che sono sempre i primi a rendersi conto di certe cose, hanno però capito il latino anche da noi e da qualche tempo si son messi all'opera con coraggio, novità e bravura. Ettore Giannini, che già nel '35 aveva adattato alla radio una sua lirica politica intitolata *La quarta sponda* (Sezione Editoriale G. U. F., Mussolini, Napoli 1935), risolvendola in una successione di cori parlati e sonorizzati, conquista nel '36 il titolo di Littore al Guf di Napoli con la radiosintesi *Uno nella folla,* in cui a poco a poco il respirato fervore partenopeo convince un abulico a mettersi spiritualmente e fattivamente al passo coi partenti per l'A. O. Un grazioso giuoco di bimbi in cui nessuno vuol far da Inghilterra rappresenta qui l'assedio economico che invece Ascanio Zapponi, secondo nella stessa gara littoriale, ha simboleggiato quasi surrealisticamente in una serena città chiusa entro un *Cerchio di ferro* e invisibilmente difesa da tutti i Grandi del suo glorioso passato.

L'anno dopo la Spagna è all'ordine del giorno: mentre il Guf di Ferrara, certo ignorando un consimile lavoro tedesco, esalta la sollevazione nazionale

di quel popolo dall'assassinio di Calvo Sotelo fino all'eroica difesa dell'Alcazar, in Francia, certo con le migliori intenzioni del mondo, Julien Maigret, un pioniere del teatro radiofonico, vara la sua *Espagne* folcloristica e rollandiana in cui alla fine, sul furente contraddittorio delle trasmittenti di Salamanca e di Valencia sottolineato dai fragori della guerra, s'eleva il corale delle donne che invocano pietà.

È sempre questione, naturalmente, oltre che di buona fede, di potenza artistica trasfiguratrice. Se da un lato questa strada può menar dritta dritta alla concione politica, o alla funzionalità di quell'autore sovietico che in una sua radiosintesi è arrivato a cantare il piano quinquennale, il pericolo scompare quando convinzione e perizia dettino tema e svolgimento. Così, anche facendo la tara a quella critica che ha trovato abbinate nella *Passione tedesca 1933* di Richard Euringer (*Deutsche Passion 1933*, G. Stallning, Oldenburg-Berlin) la soavità religiosa di un Friedrich von Spee e l'impeto con cui Abraham a Santa Clara catechizzò i viennesi durante la peste del 1679, bisogna tuttavia riconoscere a quest'oratorio radiofonico in sei tempi, premiato nel '34 come libro, la non comune virtù di aver trasfigurato in mito, con una tecnica ripresa dai misteri medievali, la recente storia. Il milite ignoto tedesco, che risorge dai morti con la sua corona di ferro spinato per redimer la Germania appestata dallo spirito del male, richiama senza profanarla un'altra opera di redenzione; il suo colloquio coi ceti non è predica e la lirica che dipinge, in colloqui, confessioni e corali, ciò ch'egli trova e ciò ch'egli lascia è l'equivalente sintetico di riscontrabili realtà passate e presenti.

Garantir lunga vita a composizioni del genere sarebbe forse rischioso. Ma non si può far a meno di constatare come, partendo da intenzioni celebrative, e dunque funzionali, si è arrivati, in casi come quest'ultimo, a dar vita all'oratorio laico che è la forma più alata e grandiosa del radioteatro.

L'ARTE VARIA ALLA RADIO

Siamo piombati in pieno territorio artistico. Ma, per non incominciare la casa dal tetto, rifacciamoci ora, come al solito, dal primo gradino: dall'arte minima o varia, se meglio vi piace.

Per far dell'arte minima alla radio ci vuole un'arte sopraffina. Divertire il prossimo è più difficile che farlo commuovere. Cercar di divertirlo senza riuscirvi è quanto esasperarlo maggiormente. E divagarlo per il solo tramite auditivo aumenta la difficoltà anche se la musica è la risorsa principale di tutti i programmi. C'è, ben si sa, chi dimentica le basse cure della vita ascoltando la *Quinta* di Beethoven e chi dà la preferenza alla levità divina di Mozart, chi detesta Wagner e adora Rossini, chi è felice ascoltando i *lieder* di Brahms e chi per rasserenarsi non domanda che le canzonette di Mascheroni. Questione di livello, ma anche di gusti.

Gli inglesi distinguono argutamente due specie di musica: la *high-brow music* e la *low-brow music:* la musica a sopracciglia inarcate, ovverosia quella che domanda un massimo di tensione per essere compresa e goduta, e la musica a sopracciglia normali o

rilassate che sarebbe la musica leggera. C'è chi si riposa da una tensione con una tensione diversa e chi preferisce rilassare le sopracciglia. A quest'ultima categoria appartiene la maggioranza degli ascoltatori e non v'è austera società radiofonica che non sia costretta a tenerne conto. E non solo per quel che riguarda la musica.

Del resto saper scrivere un buon *jazz* o una canzone indovinata, fonti spesso d'autentica anche se effimera felicità, è un'arte invidiabile e anzichè separare il serio dal lieve varrebbe forse la pena di distinguere tra musica bella e musica banale, tra produzione radiogenica e produzione inadatta alla radio.

La radio è una implacabile rivelatrice della banalità musicale e impegna perciò ad escludere anche dalle forme più semplici di varietà auditiva — esecuzione di musiche, selezioni di canzoni, trasmissioni di dischi — tutto ciò che all'orecchio, fatto più sensibile dall'assenza della vista, finisce per sembrare anche più trito e incolore del solito. In condizioni normali l'elemento coreografico-estetico o mimico-comico viene in soccorso della piattitudine: l'orchestrina di dame attrae in genere più del suo repertorio, le contorsioni del maestro e dei suonatori di un *jazz-band* formano spettacolo a sè. Tutto questo va surrogato per radio non solo con mezzi auditivi ma con una trasposizione dall'esteriore e formale all'implicito e qualitativo. L'attrazione fisica di una « stella » del varietà deve alla radio trovar il suo corrispettivo nel meno comune *sex-appeal* canoro, il pittoresco del *jazz-band* in una più accentuata originalità della strumentazione. Inoltre la natura intima della radio, il fatto ch'essa agisce come un'ideale ribalta posta a un passo dall'ascoltatore, impone anche

a queste esibizioni varie una specie di sordina per cui la sguaiataggine — che alla peggio si tollera col soccorso della vista — deve ceder completamente il campo a un gusto più sorvegliato e a un raffinato senso della sfumatura. Solo questi accorgimenti possono qualche volta, con la collaborazione dell'invisibilità, impegnare del tutto la fantasia e regalar, per esempio, a una voce suadente una bellezza fisica che in realtà è sfiorita da un pezzo o a un trio vocale un fascino primaverile di cui le tre cantatrici non dispongono forse che nella loro canzone.

Quando questo vaglio essenziale delle voci sia accurato il compito del presentatore radiofonico dei singoli numeri diventa più agevole di quello del cosidetto *conférencier* d'origine franco-tedesca che finisce per deludere il pubblico del varietà normale se, come capita non di rado, la diva stagionata o il panciuto fine dicitore non corrispondono al preannuncio briosamente apologetico o addirittura piccante. Il suo collega radiofonico non ha che da presentare l'artista come il pubblico se l'immaginerà ingannato dal miraggio vocale.

Questo però non deve far supporre che basti trasmetter direttamente da un teatro di varietà per evitar le delusioni visive. A parte la rarità di voci veramente radiogeniche — si pensi che la B. B. C. su duemila artisti esaminati ha trovato una volta solo il due per cento di voci adeguate alle esigenze dei programmi d'arte varia — una quantità d'altri inconvenienti si son rivelati negli esperimenti inglesi e tedeschi di trasmissione diretta. Anche prescindendo dall'inadeguatezza acustica dei locali, almeno metà dello spettacolo va perduta per i radioascoltatori: lo scoppio d'ilarità, per esempio, che saluta l'entrata

in scena di qualche comico e che si riferisce unicamente al suo abbigliamento riesce incomprensibile all'ascoltatore puro che, non conoscendone la causa e non potendo quindi partecipare all'allegria generale, si sente derubato di qualche cosa e si trova quasi nell'incresciosa situazione di chi, non potendo ridere con gli altri, ha un po' l'impressione che si rida alle sue spalle. Il radiocronista, di cui nel Lussemburgo e in Francia ci si è qualche volta serviti per descrivere al radioascoltatore i numeri dello spettacolo, ha aumentato, se mai, questo disagio con commenti che, per l'effimera e tutta sensoria immediatezza delle cose viste, dovevan per forza suonare gratuiti o pleonastici o del tutto inaderenti.

Di ben poco più efficaci delle messe in onda dirette si dimostrarono, di nuovo in Inghilterra, gli spettacoli di varietà trasmessi davanti a un pubblico regolare, ma dagli « studi ». Salvo le migliorate condizioni ricettive, capitava anche in questo caso che una battuta scherzosa, gustata dagli spettatori sopratutto per la smorfia sottolineatrice, non giustificasse all'ascolto il suo clamoroso successo. Il radioascoltatore, più ancora di quando gli vien trasmesso un discorso rivolto di fatto ad altri, ha durante queste audizioni il senso dell'allocuzione indiretta o della scena ascoltata di straforo e frammentariamente dietro una porta. Il fluido che si forma tra l'attore e il pubblico presente non gli si comunica che a tratti e come di riflesso.

Certo che quando dalla trasmissione diretta del varietà dalle sale — contro le cui spurie persistenze si è giustamente protestato al I° Congresso Internazionale di Arte Radiofonica tenutosi nel '37 a Parigi — si tornò nell'artificiale raccoglimento degli « stu-

di », ci si dovette convincere un po' dappertutto della verità opposta: che cioè gli attori abituati a « montarsi » alla presenza del pubblico si sentivano disarmare dalla mancanza di reazione che caratterizza il pubblico invisibile. Classico è da noi il caso di Petrolini, inarrivabile nei suoi colloqui a soggetto col pubblico, e invece scolorito davanti all'apparente gelidità del microfono o della macchina da presa. Ma non è un caso nè unico nè raro: in Inghilterra due comici scozzesi un po' grossolani, George Robey e Gracie Fields, il cui strepitoso successo è legato a effetti comici e di vestiario, fallirono alla prova della radio. Viceversa due attori come John Henry e Mabel Constanduros, specializzatisi in un umorismo intellettuale e satirico di tipica marca americana, riuscirono efficaci anche al puro ascolto. L'accento della loro comicità, cadendo sopratutto sulle cose dette e sul modo di dirle, il resto risultò dispensabile e su questa dispensabilità della visione si fondò la loro ambivalenza, la loro riuscita, cioè, radiofonica oltre che scenica. Casi del genere rappresentano tuttavia il dieci per mille e, anche ammesso che tutti gli interpreti di uno spettacolo vario sieno radiofonici al cento per cento, sarà sempre consigliabile bandire il pubblico anche dagli « studi » e metter questi interpreti selezionati in diretto rapporto con i radioascoltatori.

Quanto alla natura di codeste trasmissioni parlate o cantate, è già chiaro da quanto abbiamo detto che occorrerà trasporre tutti gli effetti esteriori in evidenze auditive ed impiegare costantemente la sordina. Il microfono è un orecchio sensibile che va trattato con tutti i riguardi. Rappresentante quasi materiale del timpano dell'ascoltatore, esso si ribella

con la distorsione dei suoni quando qualcuno gli urla dentro ed è invece particolarmente incline alle confidenze discrete, quasi amorose e al canto raccolto e come conscio del ristretto e amichevole pubblico cui si rivolge. Il fatto che il cantante negli acuti debba volgersi un po' di lato rispetto al microfono per non assordare chi ascolta acquista, si direbbe, valore quasi simbolico: qualsiasi *diapason,* anche drammatico, dev'esser reso con volume moderato e più per accenni che in teatrale fragorosità. L'ambiente in cui si svolgono gli spettacoli radiofonici non è una sala ma una stanza, ed ecco perchè, in linea generale, una voce soave e ben modulata come quella di Ghita Lenart risulta molto meglio del canto di certe celebrità da cartellone lirico, ad eccezione s'intende della radiogenicissima Toti dal Monte.

L'Arnheim, ricordando come quest'arte speciale del « canto mormorato » — che potremmo anche chiamare canto a cinque centimetri dal microfono e quindi dall'ascoltatore — sia nata per i dischi prima di risultare ideale alla radio, dimostra com'essa tenda a volatilizzarsi una volta trasferita dallo studio radiofonico alla ribalta, esperienza fatta anche da noi col trio vocale delle sorelle Lescano, caro agli amatori di dischi e al pubblico auditivo, ma che nelle grandi sale ha bisogno assoluto del sussidio degli altoparlanti. Tenendo dunque conto di quel che abbiamo detto prima circa la difficile adattabilità degli attori di scena alla radio, si vedrà che la pratica ha precorso in due sensi la teoria, non solo arnheimiana, della poca opportunità degli scambi d'attori tra il teatro, il film e la radio.

Se gli scambi avvengono ciononondimeno è quasi sempre questione di forza maggiore, tanto è vero

che la radio italiana, in attesa di formare un corpo specializzato di attori radiofonici di prosa, s'è già educato nel campo dell'arte varia un simpatico complesso di voci. Non avremo forse raggiunto la singolare, disossata morbidezza che caratterizza, nella parte cantata, il varietà radiofonico inglese, ma, come s'è visto anche di recente a uno spettacolo organizzato per il Congresso Nazionale dei Pionieri dell'*Eiar* in cui, una volta tanto, le voci canore si sono presentate al pubblico insieme alle loro persone fisiche, non v'è uno di codesti artisti che non abbia i suoi tifosi. Il citato trio Lescano è popolare come il quartetto vocale dei fratelli Mida; Nunzio Filogamo gode di largo favore tanto come interprete arguto di canzoni che come allestitore d'operette, radioriviste e audizioni di varietà; la voce tenue ma intonata di Rina Franchetti, il timbro caldo di Memè Bianchi, di Nina Artuffo, di Luciana Dolliver; la passione sobriamente coloritrice di Aldo Masseglia e il brio misurato di Giacomo Osella hanno quelle doti di radiogenicità che conferiscono loro diritto d'entrata in tutte le case.

Queste voci sono requisiti. Basterà il filo tenue di una vicenda ed ecco la fantasia radiofonica. Basterà un po' d'ambiente creato, qualche frizzo dialogico, qualche scenetta di legame ed ecco un radiobar dove non mancherà la cordialità casalinga e un italianissimo buonumore in attesa di raffinatezze sempre maggiori. Ma la funzione perfeziona l'organo: e il popolare « terzo programma » che richiede voracemente produzioni del genere sarà anche fucina di migliorie costanti.

Il *cabaret radiofonico* — che nella Germania nazionalsocialista è perfino servito per metter perio-

dicamente alla berlina disfattisti e mormoratori — è un genere duttile, sempre graditissimo, ma di riporto. Anche qui la radio guadagnerà in efficacia sfruttando come meglio sia possibile la propria estrema mobilità. Le *Bunte Stunden*, le « ore variate » della radio tedesca, offrono in questo senso mille esempi di varietà possibili intorno a un tema unico. Il circo, l'automobilismo, il matrimonio, il diporto dopolavoristico, la montagna, la provincia, le fabbriche di canzoni danno lo spunto a numerosi viaggi nello spazio e nel tempo. E del resto un tipico esempio di queste successioni gaie, di codesto *varietà a nastro*, che gli inglesi chiamano *no stop-variety* ovvero varietà ininterrotto, l'abbiamo offerto proprio noi italiani fin dal 1932 in occasione del lancio d'una fortunatissima vetturetta utilitaria. Sul ritmo di una canzonetta sfrecciante — ch'era un vero incitamento alla felicità della corsa e all'acquisto immediato — il piccolo bolide viaggiante, idealmente lanciato dal pilota Nazzaro sulle nostre belle strade con a bordo due innamorati, bruciava in mezz'ora tutte le tappe della Penisola, caratterizzate volta a volta da una canzone regionale, da un ritmo di danza, dalla presenza dialogica dei più celebrati attori dialettali italiani.

Con tecnica più aggiornata il sullodato « terzo programma » ha ripreso ora queste gaie e rapidissime migrazioni. I finti radioviaggi di Lucio Basilisco, che in un battibaleno ci portano dalla Lapponia a Nuova York e dal tunnel subacqueo d'Amburgo al tempio del Gran Lama, sono molto piacevoli semprechè, s'intende, riescano a nascondere le loro fonti enciclopediche o a surrogarle con qualche esperienza di prima mano, presentata con l'indispensabile originalità di trovate. Altrimenti è meglio che il microfono

sdegni ogni infingimento e, profittando della sua mobilità, si sposti davvero da un ambiente all'altro o raccolga a volo la voce di trasmittenti diverse. Qualche volta la radio tedesca ha celebrato la notte di San Silvestro facendo trasvolare l'orecchio elettrico di gioia in gioia, e cioè da un locale di divertimento e di danze all'altro, con un sistema che la B. B. C. ha perfezionato collegandosi a rotazione con uno « studio » che mette in onda una breve commedia musicale, con un teatro di varietà il cui programma sia composto di soli numeri auditivi o con un allegro ritrovo in cui si cerca d'ambientare gli ascoltatori grazie a una radiocronaca brillante o per mezzo di scenette côlte apparentemente a caso dal radiocronista abile, ma di fatto premeditate e sperimentate con ogni cura negli « studi ».

E come qui il dialogo balza fuori a sorpresa dalla radiocronaca, così esso può sostituirsi d'improvviso al narratore nella *novella dialogata,* un genere che in Italia si è tentato di pimentare privandolo del finale e lasciando all'ascoltatore il compito di trovar la conclusione, a somiglianza di quel che si fa altre volte invitandolo a indovinare l'attore che ha parlato o il mestiere di un personaggio che si diverte a nasconderlo. Sotto specie giocosa si tenta così di captar l'attenzione e di sollecitar l'acume e l'inventiva di chi ascolta, due compiti cui la radio, anche nelle sue esplicazioni più alte, non dovrebbe mai venir meno.

Per questa stessa intercambiabilità dei modi e delle forme, il documentario ha il suo corrispettivo anche nel campo dell'arte varia. Sulla base di una rara collezione di orologi musicali che costituiva storia di per se stessa, la radio tedesca ha potuto dar l'aire a una

vicenda di Rüdiger Wintzen, *Die Flötenuhr,* che ha doppiato la curiosità storico-auditiva con la tensione gialla. Sfogliando un radiofonico *Taccuino per il 1902* (*Scrapbook for 1902*), la B. B. C. è riuscita dal suo canto a dare nel 1937, celebrandosi l'ascesa al trono di Edoardo VIII, una gustosa rievocazione auditiva dell'incoronazione precedente con una tecnica non molto diversa da quella usata per le *Vite d'attori,* festeggiate radiosintesi di varietà sugli interpreti del passato, in cui il pettegolezzo storico e le musiche del tempo danno colore e sostanza all'esile vicenda. Da noi quest'esperimento è stato invece fatto sul serio da Leo Galetto collegando alcune musiche di Boccherini con delle radioscene rievocanti le contrarietà dell'aereo melodista lucchese alla corte del caparbio e presuntuoso Re Carlo IV di Spagna.

Ma già siamo su di un piano diverso. In campo d'arte varia la gaia radiomonografia può addirittura riguardare un genere musicale (*La storia del valzer* è stata in questo senso un successo della B. B. C.) o prender lo spunto dallo stesso ambiente in cui folleggia la musa leggera. Da noi, per esempio, Luciano Molinari ha deliziosamente fatto rivivere una volta in *Spettacolissimo* il varietà umbertino, quando Maria Campi faceva strage con la sua paciosità canora e Viviani, uscito appena dal guscio della sua scugnizzeria, già metteva il campo a rumore con le più incredibili e incaramellate velleità mondane.

Una piccola dosatura sceneggiata in più può portarci da questo labile regno del riempitivo agli *sketches* radiofonici, che, oriundi dall'America e ospitati con favore nel Belgio ed in Francia, vanno anche da noi raffinandosi e italianizzandosi ogni giorno di più. Il giallo può colorirli, la musica e la canzone ani-

marli, la ricchezza del contenuto e la durata promuoverli a radiorivista o a radiocommedia musicale. Belli o brutti, riusciti o meno, gli *sketches* hanno una loro genuinità radiofonica e sono già per questo da preferirsi all'operetta.

L'operetta, proprio come la commedia portata di peso dal teatro nello « studio », è un'ospite mal tollerata nel clima radiofonico ed è un genere superato anche in linea assoluta. Si può capire che l'Austria, sua terra natale, continui a coltivarla sulle scene e ad apprestarla per la messa in onda; ma è abbastanza assurdo che altrove (e in parte anche da noi) ci si ostini a galvanizzare, trasmettendolo, un genere ingloriosamente ammazzato dalla guerra europea e affidato per tre quarti alla parte visiva. Per adattar razionalmente un'operetta non basta ridurla, con modificazioni ed aggiunte, dal visivo all'auditivo; bisognerebbe anche stringarla, all'energica moda d'oltre Manica, a un massimo di settantacinque minuti primi: cinquanta di musica e venticinque di prosa. Ma il meglio sarebbe sacrificar del tutto le vicende, lise e insopportabilmente simili nel loro minimo comune denominatore di banalità, e ridar con meditata parsimonia qualche selezione dei brani operettistici più estrosi in un collegamento narrato o magari rievocativo. Così si contenterebbero i pervicaci gozzaniani di mezza età, offrendo anche alla insofferente generazione della musica sincopata quella dose omeopatica di ottocento che fa sorrider tutti senza funestare nessuno.

Gli autori radiofonici penseranno frattanto a realizzar spettacoli auditivamente più genuini ai quali appartiene la radiorivista in cui si danno convegno tutti i generi musicali e prosastici fin qui considerati. Come nella rivista normale, basta qui il labile filo di

una vicenda per tener insieme le scene più disparate. Ma se inventiva e spirito possono scarseggiare là dove il fasto della messa in scena e l'elemento coreografico suppliscono all'eventuale melensità della parte parlata e cantata, la radiorivista, affidata alle sole capacità auditive, deve poter fare assegnamento su di un'originalità a getto continuo che dal dialogo, sempre in equilibrio sul filo dell'imprevisto, si contagi alla musica, alla parte cantata, agli effetti sonori, al caleidoscopico svariare delle situazioni. Tutto sommato ogni altra forma di teatro auditivo se non per l'impiego più argutamente spregiudicato dei mezzi espressila tecnica della radiorivista non differisce da quella di vi: con gli stessi accorgimenti acustici o dialogici, spinti magari al grottesco o al caricaturale, s'ottengono qui immediati cambiamenti di scena; con la stessa pericolosa facilità si creano ambienti reali o fantastici, inquadrature storiche o fiabesche.

Nulla essendo peraltro più difficile di ciò che sembra agevole ai faciloni, è chiaro che gli scrittori di buone radioriviste scarseggiano anzichenò. Da noi furoreggia, fin dal 1934, la coppia Nizza e Morbelli. *L'ora radiofonica dei Guf,* fertile iniziativa, ne ha segnato il debutto; *Topolino al castello incantato,* graziosa favola auditiva tenuta nello stile dei cartoni animati, accresce felicemente nel '35 la nostra produzione radiofonica per l'infanzia che — per quanto iniziata fin dall'ottobre del '26 da Cesare Ferri col « Giornalino radiofonico del fanciullo » — non è ancora all'altezza di una tradizione che vanta in letteratura Collodi, De Amicis e Vamba. Troppo stucchevole zucchero filato, troppo didattici dolciumi da farmacia si offrono ancora per radio alla scanzonata e intraprendente generazione nuova perchè una cosa

scritta semplicemente per divertire, e divertente davvero, non meriti lode. Su tutta la linea, del resto, Nizza e Morbelli conoscono bene quest'arte. Sempre nel '35 partono baldanzosi per le vie dell'etere, al suono delle musiche e degli adattamenti di Egidio Storaci, i loro *Quattro moschettieri,* seguiti nel '36 da *I moschettieri in vacanza* e rincalzati l'anno successivo da *I moschettieri 1937*.

Il successo senza precedenti di questo ciclo radiofonico avrebbe fatto la gioia di Vilfredo Pareto, italiano anche in quel suo ricercare indici sociali importanti nelle cose lievi o apparentemente di poco rilievo. Esso è sintomo dei gusti e delle passioni correnti. Un complesso di cause ha contribuito a tanta fortuna: la scelta del popolarissimo e filmatissimo romanzo dumasiano; la fertile inventiva e la naturale, comunicativa giocondità dei due autori e del loro musicista; il senso dell'attualità, vivissimo nell'indivisibile coppia; la satira pelle pelle per cui il Nizza, proditoriamente (si direbbe) addottoratosi con una tesi sul diritto di parodia, mostra particolare inclinazione; il fatto che il feroce Saladino e il padron di casa, il Conte di Montecristo e la fatale Greta, Re Sole e Mata Hari, Brunilde e Chevalier, Aramis e Marta, Arlecchino e il cantastorie, dopo esser stati, chi più chi meno, implicati negli intrighi di Riciliù ai danni di Madama Reale o nelle cavalleresche avventure dei Moschettieri del Re, si reincarnano in un libro di Nizza e Morbelli illustrato da Angelo Bioletto e scappano dalle pagine della loro trasposta avventura per insinuarsi in forma di figurine trafficatissime nei prodotti delle due ditte commissionatrici della radiorivista e banditrici di un solleticante concorso a premi. L'interesse della trasmissione, la formidabile

pubblicità costituita dalla radio, la mania collezionistica abbinata alla passione del giuoco muovono a tal punto le acque che, a parità di condizioni produttive, la concorrenza è schiacciata e lo Stato deve, alla fine, intervenire a regolar fiscalmente quest'inopinata lotteria.

Ecco dunque un'avventura destinata a rimaner memorabile negli annali della pubblicità radiofonica, ridotta ormai in Italia in un limite strettissimo come si conviene al decoro di una Nazione che nella radio vede sopratutto un mezzo d'educazione collettiva e di formazione culturale ed artistica. Ai programmi varii, che, finanziati o no dalle ditte, fioriscono molto più rigogliosi di prima, Nizza e Morbelli hanno continuato a dar valido contributo con le avventure pseudo-salgariane de *Il Corsaro azzurro* (1936), coi loro *Radiopoemetti* sceneggiati e musicati, con gli allegri e parodistici viaggi a ritroso del *Microfono fantasma* (1937), con radioriviste, diciamo così, ambivalenti, e cioè presentate contemporaneamente a un occasionale pubblico di spettatori e al solito pubblico auditivo grazie a un minimo comune denominatore ottico-acustico e con qualche sacrificio di dinamicità. Ricordiamo *Il fantasma del microfono,* trasmesso nell'autunno del '37 dalla IX Fiera di Milano, e *Tutte le radio conducono a Roma,* bizzarria radiofonica occasionale trasmessa dal Teatro Adriano per il Convegno dei Pionieri dell'*Eiar* nella Capitale, il dodici dicembre dello stesso anno.

Vedremo in seguito se la coppia Nizza e Morbelli sarà capace di rinnovarsi com'è voluto dal dettato tirannico di una forma d'arte che dalla varietà prende nome e legge. Nel citatissimo *Mistero dei sette caffè,* trasmesso nel '35 dalla radio britannica, un'indagine

poliziesca si sposa al *vaudeville* e al folclorismo documentario e musicale rappresentato dai ritrovi di sette capitali diverse. E qui la radio riprende, a suo modo si capisce, la formula teatrale brevettata nel 1926 dagli americani Philipp Dunning e George Abbot con *Broadway*, in cui i colpi di mano dei *gangsters* e le sorprese degli agenti s'alternano alle danze delle *girls*. L'impegno è naturalmente maggiore: la tensione dovendosi accoppiare alla varietà occorre senz'altro l'autore che abbia radioteatralmente le mani in pasta.

Ettore Giannini ha trovato l'equivalente italiano di codesto genere varando nel '37 *Il transatlantico* che, in pochi mesi raggiungendo le antenne della Radio Educadora di Rio de Janeiro, dimostra la sua buona attrezzatura. Tutto ciò che riesce a vincere alla radio l'insidia dell'invisibilità e tutto quello che dall'invisibilità trae giovamento vien messo abilmente a partito in quest'avventura radiofonica arricchita da musiche di T. Petralìa, di P. Barzizza, di F. Montagnini e dello stesso autore. Le tre o quattro vicende intrecciate hanno la tensione necessaria per impedire che l'ascoltatore si distragga: non si sa, mettiamo, se il professor Kurtz, che ha deciso di dar fondo ai suoi risparmi con una bella indossatrice, abbia davvero i giorni contati e se la sua compagna sconterà o no il furto di modelli consumato ai danni della sua sartoria; non si sa se un miliardario americano comprerà o meno il transatlantico *Westfalia* su cui i due si sono imbarcati; nè se questo transatlantico conquisterà il nastro azzurro, e neppure se il suo viaggio tra la nebbia, evocato dal cupo urlare delle sirene e dai rintocchi allarmanti della campana di bordo, finirà in quel

disastro che i passeggeri gaudenti mostrano a un tratto di temere.

Naturalmente al *diapason* del brivido dovrebbe succedere la musica col preciso compito della distensione. Ma, in questo primo esempio di un genere radioteatrale da gran pubblico, musica e parola ancora non hanno raggiunto quell'equilibrio che permette più efficaci riprese drammatiche dopo gli intermezzi melodici e che giustifica il canto nel corso dell'azione. La dichiarazione d'amore cantata non s'esaurisce, come dovrebbe, in una strofe sola, ma, scodellando di seguito tutte e tre le sue peripezie canore coi relativi e inevitabili ritornelli, fa apparire la situazione scenica come pretesto per quel numero del programma. È chiaro invece che una canzone acquisterà in questo collegamento rilievo maggiore affiorando nei momenti psicologicamente più opportuni e magari giovandosi per i ritorni del noto espediente operettistico della « reminiscenza ». Tutte queste norme, intuitive e non scritte, sono rispettate anche meno nello *Scalo di fortuna* (1937) di Cesare Meano, in cui la vicenda filiforme è più che altro un pretesto per le musiche sinfoniche del maestro La Rosa Parodi e per le canzoni e i ballabili di Carlo Allietti. Vogliamo aggiungere che in questo caso lo scotto del minor successo è pagato proprio dalla parte melica esuberante? Nulla infastidisce di più alla radio di un pretesto riconosciuto come tale.

Comunque — schietta o maculata di giallo, drammatizzata o parodistica, fine a se stessa o blandamente satirica come *Il signor soldo* (*Mr. Penny*, 1937), il fortunato ciclo inglese sulle avventure di un *travet*, — la radiorivista è ormai cittadina e non ospite del regno dell'invisibilità. La televisione — che

oggi non ci serve se non isolati numeri di varietà o qualche breve cartone animato — non potrà sostituirla nemmeno sforzandosi d'integrar la percezione auditiva col fattore spettacolare. Pellicole come *Il Paradiso delle fanciulle* — care solo ai meno esigenti frequentatori delle sale di proiezione — ci dicono abbastanza intorno a ciò che può essere, schiacciato in due dimensioni contro lo schermo, lo spettacolo vario, vivo solo quando la realtà gli conferisca prospettive e colori naturali e quando, ancor più liberamente, la fantasia, auditivamente suscitata, gli regali magnificenze e celerità insospettate. Perciò ci auguriamo che la radiorivista possa, nella sua forma odierna, sopravvivere alla televisione. Altrimenti il vantaggio della sconfinata mobilità che la radio ha sul teatro e sul cine andrebbe anche qui irrimediabilmente perduto.

LA STRADA VERSO IL RADIOTEATRO

Creder che uno spettacolo qualunque (spettacolo deriva da *spectare,* cioè da guardar con attenzione) possa insieme rispondere alle esigenze della messa in scena e della messa in onda significa illudersi troppo, per quel che riguarda la radio, sulle capacità ricettive e integrative dell'udito. Se ascoltando spettacoli d'arte varia trasmessi direttamente dalle sale s'è avvertita la sensazione fastidiosa d'esser esclusi da una ilarità giustificata a volte più dalla mimica che dalla parola, ben più gravi sarebbero gli inconvenienti di una trasmissione diretta dai teatri di prosa: jati e pause corrispondendo in tal caso ai momenti in cui sulla scena ha luogo qualche azione visiva, questi silenzi non solo riuscirebbero ingrati al radioascoltatore, ma gli renderebbero a volte inesplicabile il dialogo successivo, determinato appunto da ciò ch'egli non ha potuto vedere.

Nella produzione teatrale prosastica l'accento cade, siamo d'accordo, sulla parola, ma alle volte è proprio a quelle mimiche isole mute che è affidata la parte più sottilmente espressiva di un lavoro come, mettiamo, nel second'atto de *Le medaglie della vec-*

chia signora di Barrie, in cui la povera vecchia portinaia, appresa la morte sul campo del soldato cui ha fatto da madrina, ripone senza dir verbo decorazioni e reliquie coi gesti di una consuetudine straziante perchè quotidiana. Un'eccezione che non fa regola? Un caso-limite? Nessuno ne dubita. Ma non v'è lavoro teatrale, bisogna pur ammetterlo, in cui manchino battute con riferimento visivo, effetti mimici, controscene importanti: tutte cose destinate per radio a volatilizzarsi.

A teatro, d'altra parte, il personaggio che parla è immediatamente individuabile mentre all'audizione solo il diverso timbro di voce permette di distinguerlo dagli altri e quindi di seguir con profitto la vicenda. I lavori teatrali in cui molti personaggi agiscono simultaneamente si presenterebbero quindi, trasmessi dalla ribalta all'ascoltatore, come una specie di sfuggente gelatina auditiva. Donde nuova incompatibilità tra il teatro e la radio, la quale, contrariamente a un facilonesco luogo comune, ammette anche un certo complesso, a patto però che le persone rilevanti del dramma agiscano poche per volta e distribuite in scene lontane l'una dall'altra e che, nei momenti d'azione collettiva, alle svariate voci siano affidate soltanto caratteristiche generiche e, tutto sommato, una funzione in prevalenza ambientale e corale. A tutti questi inconvenienti s'aggiunga, ultimo e non lieve, la lunghezza di una trasmissione priva non solo dell'allettamento visivo ma anche del ritmo accelerato e della varietà peculiari alla radio e si capirà com'essa non possa che ingenerare monotonia e quindi cadere auditivamente nel vuoto.

Eppure in Francia, dove anche le nuove forme d'espressione rischiano di nascere contagiate di se-

nilità, non ci si è contentati di filmare nel '35, a marcio dispetto della connaturata mobilità di un'arte a due dimensioni, le rappresentazioni classiche della *Comédie Française*: *consule* George Mandel, Ministro delle P. T. T. e propulsore della Radio, si son volute iniziare dai teatri sovvenzionati trasmissioni dirette non solo di opere (cosa accettabile e che avveniva da noi già da otto anni) ma perfino (leggi *Comédie Française* e *Odéon*) di lavori drammatici. E si capisce che a passarsela male non sono stati tanto Corneille e Racine, che portando all'estremo le conseguenze della tragedia greca fanno svolger tra pochi personaggi, schematizzati a sentimenti, un'azione quasi del tutto compresa nella parola, ma piuttosto Molière, ch'è visivo la sua parte, e naturalmente il teatro moderno.

Anche da noi, del resto, quando ragioni particolari han consigliato di trasmettere lavori drammatici da qualche teatro all'aperto, l'esperienza è stata poco lieta. E se a suo tempo il *Savonarola* di Rino Alessi, trasmesso da Piazza della Signoria, ha potuto interessare gli ascoltatori, è perchè s'era affidato a Luigi Bonelli il compito d'inquadrare lo spettacolo in una specie di radiocronaca a prologo e interludi che descrivesse, incominciando, lo scenario eccezionale e colmasse in anticipo le lacune auditive. Di fronte a questa trovata, che ha almeno il pregio dell'originalità, fa veramente sorridere di pena l'uso tuttora vigente in Francia di premettere alla trasmissione diretta di qualche lavoro di teatro (e qui penso a *Les caprices de Marianne* di Alfred de Musset, irradiati dal Théâtre Montparnasse addì 24 novembre 1937) una lunga conversazione di natura filologico-rievocativa e, quel che è peggio, una descrizione minuzio-

sissima non solo di quel che sulla scena si trova *à gauche* e *à droite* (concetti radiofonicamente inesistenti), ma perfino della forma delle fibbie sulle scarpe calzate dall'ultima delle comparse.

Sulla base degli esperimenti e degli errori tentati e commessi un po' dovunque ci pare quindi di poter concludere che in due soli casi la contemporanea messa in scena ed in onda può aver fortuna: quando un radiodramma sia anche inscenabile (come capitò per un radiolavoro di Johann Ilgs che la *Ravag* rappresentò e insieme trasmise nel 1934 durante l'esposizione celebrativa del suo decennale), o quando un lavoro di teatro abbia tale semplicità ed interiorità da rispondere alle esigenze della radio, come, sempre in Austria, avvenne per la « moralità » religioso-cavalleresca di Hans Nüchtern, *Vicenda dei quattro cavalieri e della pulzella,* che, accolta più tardi sulle scene del Burgtheater, fu per la prima volta rappresentata sul sagrato di una chiesa di Graz e da qui con successo radiodiffusa. Salvo però questa premeditata forma ambivalente, che ha presa una certa voga anche in Germania, non c'è lavoro di teatro destinato all'audizione che possa far a meno dello « studio » e non domandi uno speciale apprestamento.

Si va, naturalmente, da un minimo a un massimo. Molti registi in berretto da notte credono furbescamente d'aver fatto il solo radioteatro possibile quando, con qualche modesto effetto sonoro e con piccole aggiunte dialogiche che rendano in parole quel che solo sulla scena si può vedere, abbiano alla meglio convertito il visivo in auditivo, previo il taglio delle battute secondarie con riferimento oculare. E non s'accorgono (o non vogliono accorgersi) che il loro adattamento puramente formale non impedisce che

la commedia più spedita sembri lenta all'audizione proprio come, su di un'autostrada, un focoso tiro a due in confronto a una sei cilindri in presa diretta. Il senso della velocità è avvertito in separata sede sia da chi sta in carrozza che da chi viaggia a bordo dell'auto. Solo la sede comune rivela il ritmo diverso e incommutabile.

La rapidità del ritmo è artisticamente in proporzione inversa alla complessità dei fattori, per fattori intendendo sia i sensi cui la percezione si rivolge che le dimensioni in cui è avvertita. Il teatro che si rivolge a due sensi, vista e udito, e che s'affida a tutte e tre le dimensioni, può permettersi maggiori indugi del film parlato che ugualmente si rivolge alla vista e all'udito, ma non dispone che di una premessa planimetrica e delle relative illusioni ottiche. Il ritmo s'accelera ancora nel film muto, dove alla costante delle due dimensioni fa riscontro un senso solo (la vista), e raggiunge il *prestissimo* nel radiolavoro che si rivolge al solo udito e non può disporre per i suoi effetti che di una profondità rappresentata da distanze acustiche.

In compenso di quello che perdono in confronto al teatro (visione e comunicativa dirette), queste nuove forme di espressione drammatica acquistano capacità che il teatro ignora o non può che snaturandosi emulare: il cine trova la sua stessa ragion d'essere in una molteplicità di luogo che nessun artificio scenico, girevole o scorrevole, ha mai potuto raggiungere; e la radio batte il teatro ed il cinema in una celerità di trapassi dovuta non solo all'assenza dello scenario, ma alla facilità di suscitarlo con un effetto sonoro sobriamente indicativo e perfino con l'intonazione di una voce, bastevole spesso da sola

a creare il personaggio e l'ambiente, l'atmosfera attuale, il clima storico o chimerico, la rarefatta inquietante alogica aura della visione e del sogno.

Ora il teatro — che si rinnega e si falsa quando con le troppe « mutanze » tenta di raggiungere la speditezza del cinematografo — non può, più di quel che già non faccia, sintetizzare la vita: esso è troppo legato alle cose visibili per poter assumere la levità trascorrente delle associazioni d'idee che è il segreto di tante creazioni radioteatrali. A sua volta, la radio, dopo aver vissuto il miracolo della levitazione, malamente s'adatta ad aggiogarsi al carro del teatro.

Va da sè che il compromesso tra le due forme espressive, anche se contrario ai canoni di un'estetica radiofonica intransigente, è possibile sempre ed ha perfino dei grandi vantaggi. All'adattamento di lavori teatrali, ottenuto col sistema suaccennato delle piccole aggiunte chiarificatrici e dei tagli indispensabili, si deve infatti se la radio ha fatto conoscere ai suoi innumerevoli, eterogenei e sparpagliatissimi ascoltatori più drammi, commedie ed opere di tutti i Carri di Tespi, di tutte le filodrammatiche e di tutti i Teatri di Stato sommati assieme.

Inoltre vi sono mezzi, certo un po' più radicali, per adeguare alla meglio il ritmo teatrale all'accelerato ritmo radiofonico: la riduzione, per esempio, che, sfrondando la vicenda principale di un dramma dalle azioni troppo secondarie, tende a sveltirla e insomma a illimpidirla ad uso di chi ascolta; e la selezione collegata, che, scegliendo di un lavoro teatrale le scene più significative o di un'opera i passaggi classici, s'ingegna di ricostruire il nesso dell'uno o dell'altra, interpolando i brani scelti in una trama nobilitata a racconto.

Ma se con questa forma antologica — ora usata in Germania in luogo dei lavori adattati cui s'è dato il bando dal '33 — si rischia di cader nell'ibridismo della conversazione sceneggiata che resta a mezz'aria tra il parlato e l'agito, non è nemmeno detto che la semplice riduzione riesca a dar l'essenza di un lavoro: c'è caso che, credendo di togliere il superfluo, si tocchi il nervo vitale del dramma riducendolo sì, ma alla paralisi. Anche i successi in questo campo hanno il loro rovescio: certe riduzioni scespiriane, apprestate in Inghilterra ad uso delle scuole e in Germania per i programmi normali, han potuto magari dare all'ascolto l'impressione che ridurre Shakespeare significasse potenziarlo; messi però a confronto con lo Shakespeare integrale, cosmico appunto perchè divagante, questi suoi sosia radiofonici, spicciativi per necessità, si son dimostrati un po' troppo simili alla bevanda che, tratta da chicchi decaffeinizzati, è aroma, è sapore, è illusione ma non è più caffè.

Infine la riduzione non può togliere ai brani comunque utilizzati un loro conglomerato caratteristicamente teatrale e squisitamente antiradiofonico. Come con chiarezza ed acume osserva il regista tedesco Kurt Paqué nel suo libro *Hörspiel und Schauspiel* (Ostdeutsche Verlagsanstalt, Breslau, 1936), il lavoro di teatro, non disponendo che di una limitata possibilità di cambiamenti di scena e di epoca, deve usare una serie di espedienti dialogici e narrativi per trasportare nell'azione l'antefatto o gli episodi avvenuti fuori: risorse che, aiutate sulla scena dal giuoco mimico e insomma dalla parte visiva, si risolvono in inceppamenti per il radiolavoro in cui l'azione — distribuita con varietà di luogo in scene suc-

cessive anzichè in atti — si svolge sempre, anche se prende le mosse da lungi, con un ritmo che, dovendo surrogar la visione con la tensione, rifiuta ogni indugio preparatorio e ogni richiamo parlato a cose passate o lontane.

Se quindi si volesse render radiofonico al cento per cento l'*Enrico IV* di Pirandello, bisognerebbe non solo creare *ex-novo* e trasferire al principio, come nel brutto film di Amleto Palermi, la scena della cavalcata storica cui risale la pazzia del protagonista, ma provveder subito ad allacciare codesto episodio — rievocato nel dramma al second'atto, di riflesso e a vent'anni di distanza — ad altre sceneggiature, anch'esse nuove di zecca perchè destinate a presentare in forma diretta e presente, e in successione cronologica, i dodici anni di pazzia vera e gli otto di follia simulata del sedicente Enrico IV, dei quali il testo originale ci dà piena contezza solo all'ultimo atto, quando, vendicatosi, l'eroe pirandelliano cerca definitivo scampo nella sua stessa finzione. Ora è ben lecito domandarsi — dato che ogni rifacimento implica il taglio del passo trasposto e la sutura del moncone — quanto, dopo la metamorfosi, resterebbe di Pirandello e se proprio la chiarezza conseguente di una simile elaborazione radiofonica non sia agli antipodi della tendenza, tutta pirandelliana, d'accumular foschie nei due primi atti per sbaragliarle nei pazzi lampeggiamenti del terzo. E anche ammesso che alcuni racconti di antefatti in *Non si sa come* (quello dell'innocente delitto commesso da Romeo nell'infanzia o quello dell'adulterio consumato da lui e dalla moglie dell'amico per l'insidia dell'attesa e dell'estate) possano venir resi, quasi cinematograficamente, col dissolversi improvviso del racconto ini-

ziato nella sua drammatizzazione e col trapasso di questa nel dialogo originale, non sarebbe comunque la parola di un estraneo a sostituirsi a quella dell'autore?

Qui, come ognun vede, siamo già lontani dal semplice adattamento, che muta l'indispensabile e per il resto lascia il lavoro tale e quale, ed entriamo in un ordine d'idee ben diverso da quello della riduzione che lascia i brani scelti sostanzialmente intatti. Questa, cui esemplificando abbiamo accennato, è già trasposizione, cioè mutamento d'architettura e di ritmo.

Ora la trasposizione da un genere all'altro è sempre rischiosa perchè implica il ripensamento di tutta una materia in modi e forme sostanzialmente diversi da quelli originali. L'*andante* epico e la visività naturale dei romanzi di Tolstoi si snaturano e si banalizzano — come han provato certe trasposizioni di Strenkowsky — alle crude luci e nelle angustie della scena, al pari delle vicende dostoieschiane il cui ossessionante senso drammatico non ha finora trovato che miserandi corrispettivi teatrali. Perfino un romanzo prevalentemente dialogico e scritto da un uomo di teatro, il *Mastro Don Gesualdo* di Giovanni Verga, rivela, anche se trasposto scenicamente con una fedeltà paradossale per la regìa di A. G. Bragaglia, la sua struttura non teatrale. E non parliamo poi delle trasposizioni cinematografiche, belle di regola quando sono infedeli, e soggette, partendo da opere narrative o di teatro, a provocar le proteste del lettore o del teatrante memori dell'originale, anche se — come l'*Anna Karenine* interpretata dalla Garbo o *I lancieri del Bengala* girati da Henry Hathaway o infine *La buona terra* di Pearl Buck presentata

dal regista Sidney Franklin — soddisfano senz'altro l'indotto frequentatore di sale cinematografiche. Al contrario in un film che pecchi di fedeltà eccessiva alle sue origini — e qui pensiamo alla *Margherita Gauthier* della Garbo tratta da *La signora delle camelie* di Dumas — saranno i rallentamenti dialogici a infastidire il cineasta. E, quanto a corrispondenze sostanziali, può perfino capitare che ci sia più Dumas padre nel *Pirata nero,* presentato dagli « Artisti Associati », e dove Dumas non c'entra per nulla, che ne *I tre moschettieri* editi dalla stessa ditta e con lo stesso Douglas Fairbanks per protagonista.

Un'opera, insomma, *à la manière de...* può riuscir meglio di un lavoro autentico rifuso e colato in un altro stampo. Ed è un fatto provatissimo che la stessa creatura artistica si rifiuta di nascer due volte vitale da due connubi diversi, anche se a traspor l'originale in altra forma sia lo stesso autore. Pirandello drammaturgo che si giova del Pirandello narratore è la solita rondine che non fa primavera e conferma comunque la regola che l'operazione anzidetta presenta rischi proporzionalmente minori quanto più lontani sono tra di loro, espressivamente parlando, i generi da commutare. Se narratori e commediografi eminenti si son rassegnati alla metamorfosi delle loro opere in film, magari a costo di vederne sfumare lo spirito informatore (e qui tornano in mente un certo numero di drammi e romanzi pirandelliani mal riserviti sullo schermo), questa sopportazione non va tutta attribuita al vantaggio economico, ma sopratutto al fatto che qui, trasponendo, la parola, quando non vien ridata frammentariamente tale e quale, si traduce in visione, cioè in un corrispettivo troppo diverso per esser lesivo. Nella

trasposizione radiofonica invece è addirittura il dialogo di un altro che viene ad innestarsi sul dialogo originale o a modificarlo in più punti; cosicchè il rifacitore viene a sostituirsi all'autore nel campo che più propriamente è suo e con lo stesso preciso mezzo della parola intesa in senso drammatico.

Si spiega quindi, anche se non si giustifica dal punto di vista radiofonico, l'insistenza con cui Jules Romains ha chiesto, durante il *Congresso Internazionale del Teatro* tenutosi nel '37 a Parigi, che i lavori teatrali rimanessero nella messa in onda assolutamente invariati: non è piacevole sentirsi cambiare le parole in bocca. Però, finchè si tratti d'impercettibili aggiunte o modificazioni, la maggior parte degli autori non arriva a tale insofferenza e lascia fare: come l'inverosimile quantità di lavori teatrali, anche modernissimi, adattati alla radio chiaramente dimostra. Ben pochi autori di teatro si rassegnerebbero però ad accorciar su metro radiofonico il loro respiro già scenicamente misurato e pochissimi direbbero *amen* a quel mutamento radicale della sostanza e dell'equilibrio artistico che è la trasposizione ad uso della radio: ed ecco perchè la quasi totalità delle riduzioni o delle selezioni collegate avviene a spese dei grandi morti che non possono protestare, mentre le trasposizioni di lavori teatrali moderni si contano dovunque sulla punta delle dita.

Pullulano invece le trasposizioni da romanzi e da novelle. In un suo documentato libro sull'*Elaborazione di un argomento letterario nel film parlato e nel radiolavoro* (*Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel*, Junker und Dünnhaupt Verlag, 1936), cui si può fare il solo appunto di basarsi su materiale esclusivamente tedesco, Ger-

hart Eckert osserva che « se in principio si credeva di poter leggere il romanzo a puntate con un'adeguata sonorizzazione, presto si fece strada l'idea che, più completamente che dal dramma legato alla scena, fosse possibile ricavare dal romanzo un radiolavoro ». Mentre infatti la lettura a più voci di qualche pagina di romanzo ricco di dialoghi come *I Promessi Sposi* è stata tentata in Italia (nell'ottobre del 1937) a scopi unicamente culturali e certi « romanzi radiofonici » stranieri, trasmessi a dosi di dieci minuti, han fatto ricordare anche di recente l'ibridismo della conversazione sonorizzata, romanzo e novella si presentano, a chi voglia elaborarli radiofonicamente, come un canovaccio da cui l'inventiva può, libera dalla soggezione a una forma drammatica preesistente, procedere al dialogo e alla sceneggiatura.

Questo maggior distacco favorisce ispirazioni e trovate ed ecco perchè Andersen, il cui mondo fiabesco non ha bisogno alla radio di banalizzanti materializzazioni, è stato a più riprese trasposto non solo nella natìa Danimarca, ma in Germania, in Francia e in Inghilterra dove proprio la trasposizione radiofonica de *L'usignuolo* figura tra i successi del 1937. Nè qui si chiude davvero la partita aperta tra radio e letteratura narrativa. Gli annuari della B.B.C. portano sempre lunghi elenchi di *adaptations of novels* e tra gli ospiti più illustri delle onde britanniche figura, per non dir di altri, Dumas padre coi *Tre moschettieri,* trasposti nel '32 da Tyrone Guthrie e Patrick Riddel, e coi *Vent'anni dopo* e con *Il conte di Montecristo,* presentati a puntate dal Riddel nel '37. In Germania il fantomatico ha fatto capolino anche di recente con le trasposizioni da E. T. A. Hoffmann, da Poe e da Wilde e, ieri come oggi, i traspositori

han pescato e pescano a piene mani nella letteratura narrativa nazionale ed estera, presente e passata, mentre perfino degli autori si autotraspongono. E bisogna pur dire che Don Chisciotte sia destinato a fare in eterno il cavaliere errante se ancora lo sorprendiamo a far la spola, con o senza musica, tra la Cecoslovacchia, la Francia e la Romania.

Cos'è che non si cerca di trasporre per radio! Nel '33 il *Deutschlandsender* ha tentato d'evocare auditivamente con dialoghi e musiche grottesche, le caricature di Wilhelm Busch, il creatore dell'indimenticabile coppia discola di *Max und Moritz,* ed è del '36 l'edizione radiofonica inglese del film *Episodio.* Quanto alla messa in onda di film, siamo però ben lontani da quell'esperimento francese del '29 che André Coeuroy, nel citato *Panorama de la Radio* (1930), elencava a ragione « tra i tentativi bestiali » : oggi non verrebbe in mente a nessuno di trasmettere, come allora, musiche e rumori raccordati con la narrazione della parte visiva o di profittare dell'intanto avvenuta conversione verso il parlato collegando tra loro per mezzo di un narratore i frammenti di dialogo registrati sulla colonna sonora. Se proprio, data l'analogia di ritmo e di procedimento tra film e radiolavoro, si volesse operare codesta commutazione, occorrerebbe invece trasporre in senso fonodinamico — e cioè in un rapido avvicendarsi di scene parlate — il fotodinamismo che è caratteristica del cinema. Penso tuttavia che se il rifacimento radiofonico riuscisse troppo facile, ciò deporrebbe male sulle qualità specifiche del film. Le molte audizioni sovietiche di propaganda ricavate da film parlati sono infatti la prova più eloquente che la nuova produzione filmistica russa — da *Il cammino della*

vita di Nicola Ekk a *Il deputato del Baltico* — si distacca nettamente dalla formula di asincronismo visivo-vocale propugnata da Vselod Pudovchin per avviarsi a quello che il grande cineasta chiama spregiativamente teatro fotografato. La radio beneficia così della degenerazione del cinema.

In tutti gli altri casi — quando, cioè, il film da trasporre sia cinematografico al cento per cento o quando il punto di partenza sia la narrativa — l'opera del traspositore dovrà consistere in una radicale rielaborazione drammatica che è quanto dire nella creazione di un vero e proprio radiolavoro. Vale la pena ch'egli vi si accinga per dei lavori mediocri? E se l'originale è d'alta quota non corre egli il rischio dell'infedeltà se si lascia andare alla propria vena e quello della banalità se vuol esser troppo fedele? E come mettersi d'accordo con il rispetto degli autori morti e coi diritti morali e materiali degli autori viventi?

In fin dei conti l'esperienza deve pur servire a qualche cosa: se a teatro è preferibile un « fresco dugentesco » di Nino Berrini alla miglior trasposizione di *Delitto e castigo*, ciò significa che ogni arte, nascendo da premesse particolari e con mezzi propri, mal s'adatta al linguaggio delle altre e che perciò anche alla radio un lavoro mediocre, ma radiofonicamente pensato, può battere in breccia la trasposizione più riuscita, la quale, gira e volta, non è mai esente da caratteristiche che, se nella forma primitiva erano qualità, in quella acquisita diventan difetti.

Come ogni adattamento radiofonico di un lavoro teatrale è una mutilazione del teatro senz'essere una conquista per la radio, così ogni trasposizione è un

compromesso d'esito discutibile e di realizzazione faticosa. Se dunque un siffatto lavoro di riporto richiede lo stesso impegno e dà minori garanzie di successo di una concezione radiofonicamente genuina, non resta, a chi abbia il dono di concepire auditivamente, che tagliare i ponti con ogni altra forma preesistente, avvantaggiandosi in cambio di tutte le libertà e di tutte le suggestioni che l'invisibile consente al drammaturgo e al poeta.

CARATTERISTICHE DEL RADIODRAMMA

Non vorrei ora esser frainteso: la poca convenienza di adattare ridurre trasporre un lavoro di teatro non esclude la tollerabilità della messa in onda in uno degli esaminati tre modi. E il fatto stesso che si possa farlo — e che altre forme artistiche, come il romanzo ed il film, debbano, per esprimersi radiofonicamente, assumer veste drammatica — prova che qualche cosa di sostanziale teatro e radioteatro, arbitrariamente abbinati e così diversi di fatto, devono pur avere in comune: intanto la categoria comica o tragica, intanto il dialogo che, acquistando nel radiolavoro maggior stringatezza e mobilità e pregnanza e forza evocativa, non perde, ed anzi assume più esclusivamente di prima, il compito d'impostar tesi ed antitesi, d'arrivare all'acme e alla catarsi, al nodo drammatico o all'imbroglio esilarante, al lieto o al terrifico fine.

Questa strada comparativa, battuta con tanto entusiasmo dalla maggioranza dei critici, finisce peraltro a sacco qualora s'insista a paragonar tra loro forme poste su piano diverso e non riducibili a tipo unico, anzichè considerar d'un lato l'esistenza dei

molti generi teatrali consegnati alla storia, o tuttora viventi, e dall'altro, determinata da differenti premesse ambientali ed espressive, la gamma abbastanza varia dei radiolavori finora classificabili. Solo dopo ristabilita codesta situazione reale, si vedrà come il radioteatro, per un processo d'invisibile e spesso inconscia simbiosi, derivi dal teatro — e forse più da quello antico che dall'attuale — modi e procedimenti che, entrando in circolo, subito per assimilazione si trasfigurano. Nulla sorge dal nulla — e quindi nemmeno il radioteatro dall'etere cui s'affida — ma niente rigenerandosi si ripete. Avviene, insomma, anche per il radioteatro quel che abbiamo già osservato per il ritorno, con spiriti e forme ultramoderne, dell'antico araldo sotto specie di annunciatore radiofonico: un'evoluzione a spirale che permette di stabilire vicinanza e non identità tra due punti perpendicolarmente corrispondenti ma situati su volute diverse. Stabilire cosa il radioteatro derivi dalle forme teatrali preesistenti può esser di grande giovamento per determinar le caratteristiche del dramma radiofonico; ma dimenticare, affascinati dalle analogie, le diversità e creder che le forme, ieri nel loro clima perfette, possano riviver tali e quali solo se portate di peso nel clima nuovo o se imitate pedissequamente è un grossolano errore storico ed estetico.

Non si può, beninteso, dar torto all'Eckert quando, a proposito del teatro greco, sostiene, a pagina 73 del libro citato, che « l'indipendenza dalla messa in scena, l'evidenza dell'azione, il limitato numero dei personaggi, il conflitto sempre umanissimo, la funzione annunciatrice e mediatrice del coro sono tutte caratteristiche che alla radio arrivano a piena espressione ». Ma pensiamo che lo si debba prender *cum*

granu salis quando afferma che « là dove il radiodramma cerca nuove strade non bisogni mai dimenticare che la tragedia greca porta in sè più elementi radiodrammatici della maggior parte dei lavori scritti per la radio ».

È ben vero, per esempio, che nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, la condizione fisica dell'errante Re risulta in pieno fin dalla sua iniziale interrogazione: « *Figlia del vecchio cieco, a quale terra — Antigone, siam giunti, a qual città — di quali genti?* » e che dalla risposta dell'interpellata, presente anche alla pura audizione fin da quando la si interroga, vien fuori non solo la pietà filiale ma tutto lo scenario, visivo ed acustico, dalle lontane torri d'Atene al gorgheggio degli usignuoli e fino alla pietra scabra su cui ella invita il padre a riposarsi dalla via troppo lunga per un vecchio. Ed è altresì innegabile che quando, alla richiesta d'Edipo: « *Fammi sedere e sii custode al cieco* », Antigone replica: « *Ben so tal arte: me l'apprese il tempo* » all'idea, già da lei data, del lungo cammino percorso viene ad aggiungersi quella, ancora a noi ignota, del suo lungo amore; talchè, in soli venticinque versi, ci troviamo, senza tanti preamboli e come in un perfetto radiodramma, *in medias res*.

Ma ecco, a raffreddare eventuali ed affrettati entusiasmi filologici e a indebolire un poco l'assunto dell'Eckert, l'ostacolo dell'unità di luogo. Non vagheggiata nemmeno dai poeti tragici — i quali, secondo Ettore Romagnoli, avrebbero fatto di necessità virtù conducendo a convergere tutte, nel solo luogo disponibile, le varie scene delle loro azioni — questa famosa unità è tollerabile alla radio solo quando l'azione sia breve e il luogo, per l'assoluta spiritualità della vicenda, non abbia alcuna importanza.

Brevità, interiorità, limitato numero di personaggi, intervento (radiofonicamente possibile senza grottesche materializzazioni) del soprannaturale farebbero infatti ancor oggi la fortuna di un piccolo mistero del trecentesco Johannes von Saaz che la radio austriaca, ai suoi albori (2 novembre 1924), credette, per tecnica peritosità, di dover limitare al dibattito tra *Il contadino e la morte* senza farlo risolvere dalla voce di Dio. Qui davvero la località dove lo spirituale colloquio si svolge può senza danno restar sospesa al di fuori dello spazio e del tempo, tanto più che la modesta durata permette già all'alternarsi di tre voci e di tre motivi diversi (sofferenza umana, immanenza della morte, verità divina) di avocare completamente a sè la limitata costanza dell'udito.

Quando però da questi casi piuttosto rari si passa alle normali trasmissioni drammatiche, l'eccessiva persistenza in luogo ha per effetto lo sradicarsi dell'azione dal suo quadro ambientale e il suo conseguente svolgimento entro una specie di vuoto pneumatico. La didascalia a riferimenti del tutto visivi, che a teatro si traduce nello scenario e che nelle commedie adattate si usa leggere agli inizi della trasmissione, il radioascoltatore la dimentica pochi minuti dopo e, d'altra parte, non si può davvero infliggergli il supplizio di uno sfondo acustico continuato come, per caratterizzare l'ambiente, si usava fare nelle prime radiocommedie: i rumori di fondo o di secondo piano riuscirebbero fastidiosi se non esiziali a tutto quel che intanto succede in primo piano acustico. Nè rimedia a nulla, quando il luogo è unico e la scena si prolunga, il saltuario rumore indicativo (porta che si apre e che si chiude, seggiole smosse, passi e

così via): si tratta di ripieghi là dove invece è questione di stile e di ritmo.

Il radiodramma, destinato a chi ascolta soltanto, dev'essere anche concepito auditivamente, che è quanto dire in obbedienza, assai meno legiferabile che istintiva, alle capacità ricettive e interpretative dell'udito. Ora l'udito è capace sì di un massimo di concentrazione ma in un minimo di durata e domanda, correlativamente al prolungarsi della vicenda, un aumento progressivo di tensione e costante varietà. Ed ecco perchè il *giallo*, che è il genere di teatro più sensazionale, ha potuto tener a battesimo il radiodramma neonato e perchè la rivista, imperniata sul principio della varietà, ha sempre qualche cosa da insegnargli.

Dipende, si sa, da chi raccoglie l'insegnamento di sfruttarlo poco lungi dal ramo o di tradurlo su di un piano meno volgare. E anzi, a voler tirare un poco le cose per i capelli, si potrebbe perfino sostenere che codesti due principi della tensione e della varietà il radiodramma avrebbe potuto succhiarseli pari pari dal seno della sullodata tragedia greca. Non ha forse una volta sostenuto Renato Simoni che l'*Edipo Re* « cela tra le sue porpore la struttura di un gran dramma giudiziario » e non costituiscono in qualche modo i cori, lirica e musica quali sono, una variazione che, interpolata alla parte drammatica, riesce a riposare e ad elevare senza distoglier l'interesse dall'insieme dell'opera? Anzi a volerle dire tutte si potrebbe aggiungere che, con un linguaggio radiofonico *ante litteram*, Ettore Romagnoli dimostrava fin dal 1919 (vedi pag. 140 de *Il teatro greco*, Frat. Treves, editori, Milano) come il coro, assumendo in Euripide e nei suoi successori sempre più il

carattere d'intermezzo tra i singoli episodi, divenga « una specie di velario sonoro, che consente alla fantasia degli spettatori i rapidi trapassi da momento a momento, e talora da luogo in luogo ».

Ma altra è la rapidità che il radiodramma richiede. La tragedia greca — pur riuscendo bene per radio, come provano le molte trasmissioni tedesche esaminate dall'Eckert e le numerose messe in onda classiche dell'autore, attore e regista francese Paul Castan — non può proporre alla tecnica del radiodramma altro che l'esempio dei suoi requisiti più radiogenici: l'icasticità della parola, la linearità cristallina dell'azione, l'interpolazione corale e musicale. Nè il suo ritmo, però, nè la sua struttura.

Anche quando in Germania nasce, tra il '33 e il '34, il cosidetto *radiolavoro corale,* non è dalla tragedia greca del periodo classico ch'esso prende le mosse. Come nel quotidiano mistero della Messa il dramma di Cristo si svolge immobile tra officiante e chierico, sacerdote e comunità in un alternarsi di orazioni monologiche, di responsorii e di cori, così, se ci si concede d'accostare al sacro il profano, in un radiolavoro corale tipico quale la *Notte luminosa dell'avvento* di Peter Hagen (*Lichtnacht der Wende,* Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1934, prima trasmissione 14-XII-'33) la vicenda, mantenendosi in un'aura misticamente impersonale (e nel caso specifico limitandosi ad evocare, per grandi scorci lirici, il destino tedesco dalla vittoria d'Arminio sui Romani all'umiliazione di Versaglia e all'avvento di Hitler), passa trasfigurata dalla voce dell'aedo al crescendo, stroficamente alternato, di due corifei, dal semicoro all'unisono, dal coro parlato alla musica. A meno che, dunque, questa forma — alquanto rara

del resto in campo radiodrammatico — non la si voglia considerare come l'ultima derivazione laica della liturgia cattolica, è alla tragedia corale ditirambica degli inizi e ai suoi dialoghi ancora liricamente legati che va fatta risalire: e non alla forma, drammaticamente differenziata, della tragedia matura.

Ma lasciamo stare per il momento i generi radioteatrali d'eccezione e veniamo piuttosto al tipo di radiolavoro più corrente. Dal finora detto si può, crediamo, con qualche legittimità dedurre che il radiodramma ideale dovrebbe esser quello che riuscisse ad accordare, in un ritmo tipicamente radiofonico, l'unità ed evidenza d'azione proprie ai classici con la respirata molteplicità di luogo che all'antica scena fissa era negata e che invece il clima dell'invisibile richiede e, con le più semplici suggestioni acustiche, consente di suscitare. Se quindi — sempre tenendo in mente che qui si tratta di ricorsi a molte volute di distanza e non di derivazioni più o meno dirette — si volesse cercare un precursore al moderno radiodramma a sequenze, non sarebbe il caso di fermarsi, come si dice, alla prima osteria e cioè, con rispetto parlando, a Shakespeare, la cui molteplicità di luogo è radiofonicamente compromessa da un correlativo ed epico moltiplicarsi di azioni, ma bisognerebbe spingersi più oltre fino a quel mistero medievale che candidamente conduce la sua favola semplice da un capo all'altro della terra e da qui magari al Limbo, al Cielo, al Purgatorio, agli Inferi.

Non si fa offesa al lettore ricordandogli come l'allineamento o la sovrapposizione di tutte queste scene — o luoghi deputati, o mansioni — sul sagrato di una chiesa o sul fronte di una piazza facessero del

teatro medievale una visiva sintesi del mondo e dell'oltremondo permettendo, grazie alla vicinanza materiale dei vari settori e alla santa semplicità del pubblico, il disinvolto passaggio dei personaggi da una scena ad un'altra idealmente remota e attuando perfino, a sentir qualche critico, una certa simultaneità d'azione, difficilmente pensabile, del resto, se non si ammetta un alternarsi, in diversità di luogo, di due scene parlate parallele o, quanto meno, la coesistenza di una scena parlata e di una semplice pantomima.

Ma fosse o non fosse possibile nel pluriscenio medievale questa simultaneità, è certo che, nel radiodramma come nel cinematografo, la si può ottenere agevolmente e anzi giovarsene, occorrendo, per i cambiamenti di scena. La differenza tra i mezzi d'espressione — ottici ed ottico-acustici nel film, acustici soltanto nel radiodramma — non inferisce sull'analogia del procedimento. Se una necessità drammatica qualunque richieda filmisticamente l'accostamento di due scene diverse, la successiva può per qualche istante comparire in dissolvenza su quella che tiene il primo piano, finchè la scena dominante a sua volta non si dissolva per cederle il posto. E così in un radiodramma si può far coesistere per un istante, con un rumore d'eliche in secondo piano acustico, la vita aeronautica cui aspirano due giovinetti, salvo a far ingoiare, dopo pochi secondi, il placido ambiente familiare in cui ha luogo il colloquio dallo sfondo acustico dell'aerodromo in cui si svolgerà la scena successiva.

A parte tuttavia l'utilizzazione per i passaggi da una scena all'altra, la simultaneità è ottenibile, filmi-

sticamente e radiodrammaticamente, di per se stessa, sia che un ricordo viva, in secondo piano ottico e acustico, insieme agli atti di chi lo evoca, sia che un'associazione d'idee provochi sullo schermo o all'altoparlante una fuga visiva o auditiva d'immagini arbitrarie in sincronia con la contemporanea azione vista o ascoltata. La simultaneità risulta allora filmisticamente per sovrapposizione e radiofonicamente provocando ad arte e sfruttando con accortezza il fenomeno dell'interferenza tanto poco piacevole quando, traverso un apparecchio poco selettivo, si manifesta col sovrapporsi di due trasmittenti diverse.

E già qui si rivela tra il film e la radio una distanza notevole nel senso della possibilità e della celerità: il cine dovendo preparare a lungo i suoi effetti ed essendo per lo più obbligato a dar forma visibile, e quindi banalità relativa, anche alle apparizioni del sopramondo e alle estrinsecazioni astratte o subcoscienti, la radio potendo invece, con semplici effetti di distanza acustica, d'intonazione diversa delle voci, di varia risonanza e magari con opportune evasioni liriche o complementi musicali, suscitare accanto al concreto l'astratto e l'immanenza divina in mezzo alla vita terrena. Codesta distanza diventa poi siderale qualora si paragoni il radiodramma e i suoi effetti possibili al pluriscenico teatro medievale da cui siamo partiti: se in un mistero l'Angelo per far l'annuncio a Maria deve candidamente e visibilmente scender dalla scaletta del Paradiso per raggiunger la stanza della Vergine, alla radio — in cui misteri e sacre rappresentazioni riescon per elettiva affinità benissimo come ha provato il successo della cinquecentesca *Rappresentazione di Santa Uliva* — la coesistenza tra Cielo e terra può venir resa con

l'immaterialità richiesta da un pubblico meno contentabile, facendo continuare, in un attenuato secondo piano, i canti dell'Empireo che han salutato l'Angelo scendente dal Cielo durante tutta la scena, terrena e divina, dell'Annunciazione.

Non muta, insomma, tra le due forme la contemplata affinità. Come il pluriscenio del medioevo rappresenta, per accostamento spaziale di luoghi variatissimi, tutto il mondo, così alla radio, che dello spazio dà solo l'illusione, tutto il mondo ne' suoi aspetti molteplici può venir reso auditivamente in simultaneità o in sequenza, sovrapponendo cioè ambienti spazialmente lontani o accostandoli in una successione svariante, governata o limitata soltanto dalle esigenze del radiolavoro. Ma quel che nel mistero avviene per santa semplicità, nel radiodramma succede tecnicamente di regola e con un ritmo senza paragone più accelerato. Prendiamo ad esempio un passo del tipico *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore,* genialmente confezionato da Silvio d'Amico con varie laudi del tredicesimo e quattordicesimo secolo (Edizioni Roma, 1937): i servi, che Marta e Maddalena preoccupate dell'infermità di Lazzaro spediscono dalla casa di Betania a cercar Gesù con le parole: *Andate voi e tutto quisto — Narrate al Signore Gesù Cristo,* possono trovarsi, fatti pochi passi, a Gerusalemme nel cortile della casa di Maria e dire giungendo: *O Gesù Cristo Salvatore! — Lazzaro, el tuo diletto — Langue con forte dolore — E con febbre nel suo letto;* nel radiolavoro, viceversa, questi stessi ingenui passi verrebbero aboliti col quasi istantaneo e meglio accettabile passaggio dall'invito all'attuazione e da una situazione all'altra.

Press'a poco come nel sogno, il fatto che uno enunci il suo proposito d'andar a trovar un amico giustifica, in un lavoro radioteatrale, il suo viaggio e il suo immediato ritrovarsi con l'amico cercato magari di là dai mari e dai monti e se, per esempio, un padre evochi, semplicemente chiamandolo, un figlio morto, non ci stupiremo a sentirne subito, velata e trasumanata, la voce. L'assenza del visibile non solo abolisce le distanze permettendo i più fulminei accostamenti, ma crea tutte le possibili presenze: perfino le nostre intime voci (orgoglio, rimorso, pietà, ragione, sensi e cuore) possono, come è avvenuto in qualche radiolavoro di Fernand Divoire, di Paul Castan e di Carlo Linati, sortire dalla loro concettualità per farsi parola e riuscire all'ascolto ben altrimenti accette e suggestive di quel che non fossero, nelle allegorie e « moralità » medievali, i concetti astratti (Fede, Virtù, Tentazione, Bene e Male) che allora, vestiti di panni e bardati di requisiti simbolici, sollecitavano la passione interpretativa del pubblico mentre oggi farebbero uscir dai gangheri anche il più placido solutore di parole incrociate.

In altre parole l'invisibilità, che spoglia il reale dei suoi attributi visivi, autorizza l'astratto ad imporre accanto ad esso la propria realtà nel radioteatro. Entrambi in qualche modo si vengono incontro. Il mondo empirico si smaterializza e acquista così capacità di fluttuazione, sintetizzato com'è di volta in volta nella relativa indicazione acustica (lo scroscio delle onde per il mare, i ritmici colpi del maglio per l'officina, il ticchettìo di una macchina da scrivere per l'ufficio) quando addirittura non è reso, classicamente, nello stesso dialogo dei personaggi. E l'astratto acquista con la parola quel tanto di materiale che ba-

sta a giustificare teatralmente la sua spiritualità. L'elemento acustico (sia esso effetto sonoro o parola), diventando per tal modo minimo comune denominatore tra gli ambienti, spiega la celerità dei passaggi da una scena all'altra con la stessa facilità di realizzare o modificare un'evocazione auditiva. In uno spazio ideale libero dalla forza di gravità, un ritmo di rotativa che si trasformi in passo cadenzato può trasportarci in un attimo — come in una rievocazione celebrativa di Lodovici e Gherardi — dal « covo » di via Paolo da Cannobio alla guerra in A. O.; una cambiata intonazione delle voci ci tramuta dalla terra nel mondo degli spiriti; una sola parola (mettiamo: « il *grisou,* il *grisou!* » gridata da minatori atterriti), rimbalzando e trascorrendo pacatamente nella lezione di un maestro che (il *grisou,* cari ragazzi...) spieghi la natura del terribile gas ai suoi allievi, accosta l'aula alla miniera. E così la risata acre di un personaggio, ripresa dalla musica, può a poco a poco trasformarsi nel motivo triste cui idealmente s'intona la successiva scena.

Nè bisogna dimenticare il già studiato trapasso scenico per la permuta d'intensità tra due piani acustici momentaneamente coesistenti o gli effetti, talvolta molto suggestivi, della simultaneità o del miraggio auditivo. Ne *Il canto delle sfere* del francese Carlos Larronde (pubblicato nel libro *Théâtre invisible,* Les éditions Denoël et Steele, Paris 1936) la voce del Grande Inquisitore, che condanna Giordano Bruno, s'incrocia con la Voce dell'Avvenire che, a distanza di secoli, lo saluta precursore della nuova scienza e che viene, come lui, derisa quando enuncia l'imminente conquista dei pianeti. E nell'istesso « dramma ideofonico » lo sperdimento di Bruno, che

un giorno era capace d'udire le voci più remote nello spazio, vien reso dalla deformazione quasi caricaturale con cui si presentano all'udito del frate prigioniero e al nostro stesso orecchio i suoni limpidi e le voci familiari del suo passato.

Tutte queste peculiarità espressive, frutto non di una tecnica capziosa, ma delle stesse esigenze e veggenze dell'udito, determinano nel radiolavoro ritmi e procedimenti che ne fanno una cosa ben lontana da quelle forme che ci son parse precorritrici e dagli stessi lavori contemporanei in cui la divisione per quadri determina esteriori affinità. La vicenda semplice (una madre folle cerca in tutto il mondo la sua bimba, rapitale, dice, da un raggio lunare), distribuita in una serie di « mutanze », ha potuto indurci una volta a definire *La guardia alla luna* di Massimo Bontempelli, scritta nel 1915 e trasmessa giusto vent'anni dopo, una composizione radiogenica avanti lettera. Se l'avessimo chiamata addirittura radiolavoro, la sua antiradiofonica uniformità ci avrebbe dato torto. E che altro ci voglia oltre la trama lineare e la sequenza scenica, ce l'ha dimostrato *La fidanzata dell'albero verde* di Rosso di San Secondo, realizzata prima per radio (1935) che sulla scena e chè, malgrado la divisione per quadri, si rilevò oberata dalle didascalie e dai lunghi conversari, e visiva e lenta la sua parte.

E allora? Allora perchè un radiolavoro sia genuino non basta che, secondo una formula spicciativa, esso sia stato scritto appositamente per la radio. Occorre che la sua nascita risponda a un'imperiosa e gelosa necessità auditiva. L'autore drammatico vede e sente i suoi personaggi; il soggettista radiofonico deve sentirsi nascer dentro auditivamente la sua vicenda e

auditivamente saper ridare ambienti, personaggi, contrasti, atmosfera, effetti verbali e sonori. Nessuna tecnica, nessuna metrica, nessuna sintassi radiofonica potranno insegnargli più di quel che possa dirgli un suo raffinato istinto auditivo. Il suo stesso orecchio gli dirà che bisogna evocare e non descrivere, accennare anzichè diffondersi, concentrare espressivamente dialogo e sceneggiatura fidando nell'intuizione dell'unico senso che sia in comunicazione immateriale e diretta col cervello e tenendo conto intanto, ad ogni istante, della sua facile distraibilità e, per gli effetti sonori, della delicata struttura auricolare. Un cavallo di razza galoppa senza frustate; la vista auditiva si suscita meglio con lievi suggerimenti acustici che col fracasso onomatopeico o con un diluvio contrappuntato di rumori. Chi ignori tutto questo dimostra, anche se scrive « appositamente per la radio », di non saper concepire ascoltando e di non avere il minimo rispetto dell'organo cui esclusivamente si affida.

È quindi chiaro che non possiamo esser d'accordo con l'Arnheim quando, a proposito di effetti sonori, sostiene (pagg. 151-152 *op. cit.*) che « il regista ha mano libera entro ampi limiti » e che « la semplicità o la complessità dell'istrumentazione » non dipendano « che dal suo stile personale di regista e dallo stile del dramma ». Dare « l'immagine sonora, piena, complicata e ricca » o preferirle « il suono isolato davanti a uno sfondo di silenzio » non è, secondo noi, una semplice questione di gusti.

Nella breve storia del radioteatro c'è tutta un'evoluzione che porta dal farraginoso al sobrio, dal complicato giuoco d'effetti a una drammaticità interiore o essenziale, creata dalla parola in combinazione o

meno coi suoi contrappunti impressionistici o corali, oppure dovuta alla parola sottolineata, potenziata, amplificata, se non addirittura in certi punti trasfigurata dalla musica. Al realismo crasso degli inizii per cui ogni cosa pareva dovesse venir confermata dal relativo rumore, spesso deformato da una tecnica non ancora perfetta, succede una specie di sintetismo simbolico per cui la cosa viene, quand'è strettamente necessario, evocata con la sua caratteristica più emergente (la nave con la sirena, la chiesa con l'organo, la caserma con gli squilli di tromba), mentre per creare un'aura più comprensiva ed interiore ci si avvale, piuttosto che di effetti sonori generici, della forza suggestiva di un ritmo o di un rumore comunque reiterato o di parole stato d'animo, ripetute con l'insistenza di un esorcisma a momenti dati.

Si arriva così da effetti caricaturali a suggestioni che si giovano dell'impressionabilità quasi ipnotica dell'orecchio. Con ottimo risultato gli inutili *pourparlers* delle varie commissioni e sottocommissioni ginevrine sono stati ridati una volta, nell'Ora radiofonica dei Guf, da un parodistico contrappunto d'assidui bofonchiamenti e d'inintelligibili nasalità mentre, in un altro esperimento goliardico, le pedantesche glosse di un docente al passo dantesco riguardante il piè fermo ch'era sempre il più basso venivan prima accompagnate e poi addirittura sostituite dalla stiracchiatura accidiosa ed onomatopeica di un ritmo di contrabasso, indeciso tra l'ansia di un vecchio mantice e la tentazione di una pernacchia. Per ragioni analoghe, un ritmico e deprimente sgocciollo lento può dare un senso d'uggia ipocondriaca; il ritmo di un metronomo quello del tempo che passa; un passo greve cadenzato continuo suscitar l'idea

dell'invasione ineluttabile, un motivo di natura insistente e disordinata rendere auditivamente, secondo i suggerimenti del regista inglese Lance Sieveking, la confusione nella mente di uno dei personaggi e diventar magari il suo *leitmotiv*.

Diremo anzi subito che Lance Sieveking — e il suo libro *The stuff of radio* ne dà ad ogni passo la prova — è l'esponente del secondo o terzo tempo nell'evoluzione che stiamo studiando e precisamente del periodo in cui, abbandonata l'idea dello sfondo acustico abnorme, di quella *Geräuschkulisse* dei tedeschi o *décor de bruits* dei francesi che s'ingoiava pari pari l'azione di primo piano, si passa alle dilettazioni della prospettiva sonora e ai contrappunti di suoni, rumori, dialogo, cori, musica, provenienti da studi di risonanza varia e combinabili in varia intensità simultanea, o giuoco di dissolvenze, traverso la tecnica e semplice negromanzia del cosidetto pannello di missaggio o quadro degli effetti drammatici.

Il lavoro che ne esce — e di cui Sieveking, autore in quanto regista, si fa intransigente paladino — è in funzione diretta con lo strumento, non è riproducibile se non traverso la messa in onda ed è legato strettamente all'ispirazione momentanea di chi cura la regìa controllando con la cuffia alle orecchie quello che le sue dita, con l'assiduo giro dei bottoni, producono via via. Il cosidetto film acustico, caldeggiato dall'Arnheim, tesaurizzerebbe, registrandoli in montaggio, i momenti meglio riusciti nelle varie prove lasciando invariato il vizio d'origine d'un lavoro di cui l'autore non offre che lo scenario mentre il produttore vero resta, come nel cine, il regista. Con la radicale differenza, però, che gli effetti panoramici e di trapasso visivo, dovuti alla macchina da presa e al

montaggio cinematografico, restano l'elemento espressivo principale, mentre, per eloquenti che sieno, gli effetti acustici e le loro combinazioni ingegnose sono soltanto consonanti in un linguaggio in cui parola e musica hanno preferenza legittima come vocali.

Ond'è che all'autore, pena la vacuità della radiocomposizione, non si deve semplicemente richiedere lo scenario di un lavoro la cui vera paternità spetti in ultimo al regista che lo mette in onda se non addirittura ai capricci di uno strumento cui lo stesso regista sia ammirativamente soggetto. Chi scrive per il radioteatro dovrà non solo metter decisamente l'accento sulla parola come sull'elemento drammatico principe, ma saper indicare, con la massima concretezza, gli effetti sonori indispensabili e la natura delle eventuali musiche di commento, di collegamento o di conclusione. Le quali ultime, del resto, pur costituendo in teoria linguaggio a sè, tutto potranno essere fuorchè presuntuose, invadenti o risapute. Il luogo comune musicale abbassa il tono di un radiolavoro, il pezzo celebre devia su di sè l'attenzione. Solo la musica appositamente scritta, che aderisca al testo e a suo modo ne riprenda i motivi interrotti, risponde allo scopo.

Sussidiata e non sopraffatta dallo strumento o dagli altri complementi la parola espressa dalla voce resta così cuore pulsante del radiodramma. E la voce, se accortamente usata, basta da sola a rivelare sesso, carattere, cultura e urbanità di chi parla rendendo perfino la maschera ed il gesto nell'accento e nell'inflessione, creando i più antitetici climi ambientali con toni volta a volta rallentati accelerati assenti stupefatti angelicati o fantomatici e addirittura ve-

stendo personaggi ed ambienti del colore di un'epoca con la semplice osservanza delle particolarità del linguaggio e dello stile conversativo di allora. Va da sè che questi prodigi di sintetismo psicologico ed evocativo non si possono ottenere che da attori specializzati, i quali, impostata la voce alla sensibilità estrema del microfono, sappiano veramente riassumere anima e corpo nell'espressione vocale e badare, anche nelle parti estremamente concitate, molto più alla tonalità che al volume.

Tutto sommato non dovrebbe quindi stupire che questa specie di autarchia espressiva della parola abbia indotto taluni ad assegnare ad essa, mondata o quasi da elementi estranei, il vertice nella gerarchia radioteatrale. Ma se anche avesser ragione questi estremisti e non noi — che riteniamo desiderabile un equilibrio in cui sonorizzazione e musica stieno all'egemonia della parola come trabanti ad un astro — non per questo il radiodramma, considerato perfetto perchè unicamente verbale, s'identificherebbe, a scorno d'ogni nostra teoria, col dramma puro e semplice. Tutta l'architettura formale e sostanziale delle due forme dimostra il contrario.

Il dramma scenico è — ci si passi l'apparente contraddizione in termini — sintesi analitica poichè, per quanto concentri l'azione in pochi atti e in una ristretta varietà di luogo e di tempo, pure, in quello spazio e in quel tempo limitati, a tratti indugia analizzando. Il radiodramma, viceversa, è analisi sintetica in quanto, più stringato del teatro, risolve tuttavia la vicenda in molti momenti realizzando in campo auditivo lo stesso procedimento che, con mezzi rispettivamente intellettuali e visivi, attuano

e la narrativa e il cinematografo. Da un lato più sintetico, dall'altro più analitico del teatro scenico, il radioteatro richiede quindi in chi lo concepisce particolare *forma mentis* e rivela a qualunque confronto una sua peculiare e quasi inconvertibile genuinità.

I GENERI RADIOTEATRALI

Da quanto abbiamo detto finora, e da alcune forme definitesi strada facendo (*giallo* radiofonico, radio-avventura musicale, radiodramma verbale puro, radiodramma corale, oratorio radiofonico), dovrebbe già abbondantemente risultare che non esiste un solo tipo di radioteatro.

Ma, per distinguere tra i generi radioteatrali, la categoria, drammatica o comica, offre un criterio troppo superficiale, mentre la durata — ridotta, dai centocinquanta minuti massimi svedesi inglesi tedeschi ancora tollerati nel '33, ad oscillare oggi tra un massimo di tre quarti d'ora e un minimo di dieci minuti primi — non permette che a malapena di riconoscere un corto da un lungo metraggio. Breve, alla stregua cronometrica, deve essere tutto il radioteatro. Ma nel termine minimo come in quello massimo è solo il ritmo che determina la durata ideale di un radiolavoro e consente, quasi indipendentemente dal contenuto, una prima classificazione orientativa.

Il ritmo più celere è raggiunto da quello che noi chiameremo *radiolavoro filmistico,* perchè più di ogni altro s'avvale in campo auditivo d'espedienti

che di cinematografico possono senza danno conservare anche il nome: vale a dire sequenze, dissolvenze, sovrapposizioni e permute di piani. In questo caso la vicenda deve svolgersi in successione ininterrotta con la rapidità di una miccia che bruci fino a provocar l'esplosione. La tensione, necessaria qualunque sia la durata o l'argomento, non obbliga affatto al giallo. Ma anche il radiolavoro filmistico più succinto dev'esser così intenso d'eventi e d'emozioni da dare, nel suo respiro breve, il senso di una gran durata come nella vita il giorno in cui si attraversan viaggiando molte città e contrade o capitano casi così assorbenti che, ripensandoli la sera, lo stesso mattino già sembra ieri.

È intuitivo che in questo tipo di radiolavoro ogni rallentamento noccia. Qui, richiedendosi anche più del solito al drammaturgo di rappresentare e non di descrivere, si rivela la natura riflessa e la scarsa efficacia dell'espediente, una volta molto usato, d'affidare all'annunciatore, un po' come al nunzio o all'angelo degli antichi « misteri », il compito iniziale dell'esposizione e dell'ambientamento e quello successivo di collegare con intermezzi narrativi le parti dialogate. Dove tutto, scena e situazione, devono risultare fin da principio, l'introibo lento e l'interludio parlato rompono la necessaria unità di ritmo.

Quando invece il radiolavoro, che per il suo carattere di analisi sintetica alberga nel suo seno, come Faust, due anime diverse — una auditivamente drammatica, l'altra larvatamente narrativa, — propende dalla prima verso la seconda, e dal *presto* della forma detta cinematografica passa all'*andante* di quello che potremmo chiamare *radiolavoro narrativo,* allora anche l'espediente dell'annunciatore può,

evolvendosi, servire a qualche cosa. Ne abbiamo una prima applicazione elementare ed ibrida in cui la voce che narra fa da trampolino all'azione dialogata: eccola, per esempio, nel *Passaggio a livello* di Giuseppina Ferrioli dove all'esposizione dell'annunciatore: « Siamo a Milano e sono le ore cinque pomeridiane. Antonio, il giovanotto che ora saluta... » segue, vibrata, la voce di Antonio che grida: « Addio, mammina, torno presto, stai tranquilla ». Da qui, saltando a pie' pari la monologante monotonia della « voce sconosciuta » che tra scena e scena de *L'inferma dalle mani di luce* di Gabriel Germinet pretende di rappresentare il destino, si può passare senz'altro alla citatissima trasposizione radiofonico-teatrale della novella kleistiana *Michael Kohlhaas,* operata da Arnolt Bronnen (Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1929), in cui, con un sistema quasi catechistico di domanda e risposta, un annunciatore e un interrogatore, parafrasando all'inizio di ciascuna delle diciotto scene il testo originale, riescono a creare un clima tra letterario e drammatico di veramente inedita efficacia.

Se poi, a introibo e a interludio, il colloquio degli annunciatori da epico si faccia strofico e alla prosa della parte drammatica s'alternino — come nella *Marcia dei quarantacinque* dell'inglese Bridson — i dialogati intermezzi poetici, si potrà arrivare, argomento aiutando, dalla narrazione radiodrammatica alla ballata radiofonica e cioè, in perfetta analogia con quel che avviene in campo letterario, al punto di mezzo tra l'*epos* e il *pathos,* tra la narrativa e la lirica. Le voci dei due annunciatori o bardi, assumendo alternatamente l'evocazione descrittiva o drammatica, accenderanno ad ogni ripresa l'ideale

atmosfera di così nuovi e pregnanti fulgori da determinar come per impellenza l'improvvisa nascita dell'azione o del mito. E basterà che la vicenda in questa luce si rarefaccia e si trasfiguri distribuendosi in tre o quattro voci di timbro, tonalità ed estensione diversi perchè l'aura dei responsori chiami le grandi polifonie vocali e si sbocchi senz'altro, trascendendo il dramma, nel *radiolavoro corale.*

Qui già la lirica tende, ripercorrendo a ritroso il suo cammino secolare, ad accoppiarsi al suono e a trasformarsi in canto; cosicchè parlare in questo caso di partitura non è quasi più linguaggio figurato come non è soltanto accidentale e comparativa la denominazione di « cantata » che in Germania indica una composizione radiofonica laica, costituita, a somiglianza della sua progenitrice ecclesiastica, di parti strumentate, recitate e corali.

Meglio, tuttavia, e più profondamente che in queste filiazioni imitative, lo spirito della musica s'attua, nel radioteatro, per linee interne ovvero per equivalenze spirituali. Come narratori e bardi restano meri e dispensabili spedienti esteriori se l'intima sostanza del radiolavoro non sia rispettivamente narrativa o lirica, così l'interpolazione di brani di musica, sia pure scritti in obbedienza al testo, non basta a determinare la musicalità di un radiolavoro. Con o senza questi apporti specifici, il *radiolavoro musicale* l'avremo solo quando la vicenda, popolata di personaggi significativi e insieme vaghi come le figure musicali, assuma dalla musica i modi caratteristici alternando sinfonicamente motivi e tempi, contrasti rapsodici e trapassi di sogno, ieratiche immobilità e gotiche fughe.

Più oltre non è possibile andare. E qui infatti si

chiude il cerchio magico del radioteatro entro la cui periferia, che interseca quella di almeno cinque arti, abbiam visto rivivere, in una specie di drammatizzata e smaterializzata metempsicosi, gli spiriti della scena, del film, della narrativa, della lirica e della musica. Aggiungiamo che all'individuata tipologia essenziale può ricondursi tutta la presente e forse futura varietà dei generi radioteatrali.

Risale così all'archetipo da noi detto filmistico il *giallo radiofonico* che, basato sulla elementarità del sensazionale e sulla ricerca delle sue cause, occupa di prepotenza il primo posto nella cronologia del radioteatro, la cui infanzia si svolge, come avremo più avanti occasione di vedere, tra disastri e rumori, poichè non v'è catastrofe (mineraria, ferroviaria, oceanica, aviatoria o sottomarina) che non venga riservita alla radio dei primordi col contorno di un realismo acustico sovrabbondante e inesperto. Più tardi qualcuno (da noi il giallista Romualdi) mescola alla droga sensazionale il pimento di una vicenda che finisce a punto interrogativo, mentre altri (Ettore Giannini) lo accoppia, all'americana, col varietà. Nessuno s'è invece accorto finora che alla radio l'elemento tensione, allo stato bruto del « giallo », può, ridotto alla purità essenziale di un principio attivo, esser di giovamento anche a un radiolavoro intimista.

Sempre al primo gruppo filmistico va ricondotta la *radiobiografia drammatizzata* che spiritualmente deve le sue origini al gusto delle vite esemplari, leggi storia romanzata, equivalente modernissimo del carlailiano culto degli eroi. Radiofonicamente essa nasce, secondogenita, quando ci si accorge che — senza spese di messa in scena, senza offender col trucco la

fantasia e col solo mezzo della voce e del linguaggio dell'epoca — si può far rivivere alla radio la storia e le sue figure più rilevanti. In generale la radiobiografia drammatizzata s'impernia sulla figura di un eroe (condottiero, statista o santo) la cui vita sia ricca d'azione e quindi di spunti utilizzabili; oppure cerca di rendere il soggiorno sulla terra di un qualche grande compositore giovandosi largamente del suo repertorio musicale. Più rara ma non infrequente è la radiobiografia di un poeta o di un filosofo il cui dramma, tutto interiore, si presta meno ad elaborazioni analoghe. È più difficile, pur essendo curata in Francia e preferita in Inghilterra, è la *rievocazione dei momenti storici,* cui è tuttavia necessario, per la sua riuscita, potersi riferire a un elemento accentratore (cosa, località o persona). Nella radiobiografia drammatizzata quest'elemento è già costituito dalla figura dell'eroe e le conferisce il requisito, radiofonicamente indispensabile, dell'unità d'argomento.

In un terzo tempo sono forse i primi adattamenti radiofonici di Maeterlinck che rivelano, anche più drasticamente, la capacità evocativa della parola pura e semplice. La figura del prete morto nasce dal colloquio de *I ciechi* in cerca della loro guida con più gradualità che a teatro, dove la presenza, fin dalla prima battuta, del cadavere in scena smorza l'effetto e fa mancar del tutto il brivido della scoperta finale. La pace dell'*Interno* familiare ancora ignaro della notizia di morte che gli sovrasta risulta alla radio assai meglio dalle parole di chi lo contempla dal giardino che non sulla ribalta dalla contemporanea controscena muta che appare dietro le vetrate. In Inghilterra un critico, ascoltando la trasmissione de

L'uccello azzurro, osserva come il microfono sappia suscitarne la favolistica irrealtà. E ancor oggi qualche tenace scopritore di lampade a petrolio torna di quando in quando, con reazionaria aggressività, a sostenere che solo questo preesistente teatro con le sue varianti intimiste, crepuscolareggianti o poetiche, questo, e nessun altro, è il solo radioteatro possibile. Naturalmente codesti paladini con la testa volta all'indietro non si rendono conto nè della sua antiradiofonica prolissità, nè di un principio attivo che va, se mai, reincarnato radiofonicamente.

Non è detto, beninteso, che questo motivo intimo, rilevato dal teatro normale, debba venir immesso nel radioteatro sulla falsariga del cosidetto « teatro interno » proposto sulla *Nouvelle Revue Française* del marzo 1928 dallo sperimentatore francese Paul Deharme. L'idea d'introdurre nella narrazione oggettiva e fonograficamente monotona germi di sensazioni soggettive (fa freddo — hai fame — una casa in lontananza... è forse quella dove tu sei nato) con l'illusione di far così dell'ascoltatore, tuffato nell'ipnosi della ricezione a cuffia, « l'eroe principale del lavoro ascoltato » è, in verità, barocca con o senza l'intervento dell'altoparlante. E la logica dei sogni, in sostanza proposta dal Deharme come unica tecnica del radioteatro, non può esser accettata che in singoli, specialissimi casi o come elemento parziale di una più ampia composizione. Pirandello — che una volta mi dichiarò di voler suggerire questo procedimento a un cineasta americano, traspositore dei *Sei personaggi,* per render visibile la fuga d'immagini di cui è costituito in gran parte il nostro pensiero — ottenne alla radio, nel gennaio del '36, un singolare successo con *Sogno* (*ma forse no*), breve

fantasia dialogata, scritta nel '29, in cui il tradimento ancora incompiuto di una giovane donna riaffiora dalle imprecisioni del sogno e dell'incubo nella realtà, finalmente oggettiva, della tentazione. E in un suo radiodramma l'inglese Tyrone Guthrie si è servito di mezzi analoghi per render ascoltabili i celerissimi e riassuntivi pensieri di uno che annega.

Non è naturalmente su questi espedienti d'eccezione che può basarsi quello che definiremo radioteatro *lirico-evocativo,* ma sulla semplice suggestione della parola rivolta all'orecchio come porta dell'anima. S'intende d'altra parte che questi lavori, evocativi od intimisti che sieno, hanno bisogno di dinamismo anche se operano in profondità. Il pericolo contro cui metteva in guardia, fin dal primo numero di *Scenario* (febbraio 1932), Massimo Bontempelli, che cioè sul radiodramma potesse gettarsi « la maledetta genìa dei crepuscolari » cercando di fare « la loro solita cosidetta poesia di sospiri, parole mozze e silenzi », non si è verificato finora data l'esiguità, in quasi tutti i paesi, di lavori di questo genere per i quali occorre un autentico poeta. Ma esso ugualmente esiste e solo il senso vigile, musicale e radiofonico, delle pause, delle riprese e del ritmo può insegnare ai migliori ad evitarlo.

In ultimo, poichè già alla *ballata radiofonica* e alla *cantata* abbiamo accennato, non resta, sospeso tra la filmistica radiobiografia drammatizzata e il radiolavoro corale, che l'*oratorio radiofonico* o *laico.* Esso prende a prestito alcuni elementi formali e musicali dell'oratorio religioso, e, combinandoli coi coefficienti, anche modernissimi, dell'attualità, li porta ad evocare, in un clima di alta trasfigurazione lirica e drammatica, la vicenda terrena di un eroe

anche contemporaneo o il momento stellare di un popolo.

La più chiara dimostrazione della sua genesi e addirittura la giustificazione del suo nome si trova in un lavoro celebrativo tedesco intitolato *La morte di Goethe* e trasmesso appunto nel 1932, a cent'anni da quell'evento. Dopo aver riascoltato il « più luce! » e rivissuti i funeri sulla documentata scorta di Eckermann, il compianto dei contemporanei ci veniva sintetizzato con un espediente per allora completamente inedito. Una voce, identica nella funzione a quella dello storico negli oratori, enunciava: « Singhiozza Bettina esclamando: » e qui subito Bettina Brentano von Arnim, traducendo in lacrimati accenti un passo del suo famoso *Carteggio di Goethe con una bimba,* sospirava: « O Goethe, eccomi qua, ormai, a mezzanotte passata e oltrepassata, sola con te nella rimembranza di quelle ore di tanti anni fa, pervasa dal tuo amore, sì che le mie lacrime scorrono. E tu non più in terra, ma nell'aldilà... Sì, piango... Ma tutto è invano... Così è passato il tempo sul tuo petto; e non ho avvertito che scorreva; tutto era predisposto per l'eternità ». Poi venivan le voci del mondo, le lettere di cordoglio dei contemporanei, i pezzi di giornale — patetici, rievocativi o incompetenti — che, letti con ritmo incalzante da un annunciatore, finivano per formare insieme un delizioso fotomontaggio auditivo, colorato della più caratteristica tintarella 1932.

A questi elementi di schietta modernità che, all'occorrenza, possono venir rincalzati ancora (dalla radio stessa, dai marconigrammi, dal radiotelefono) l'oratorio radiofonico ad argomento attualistico può aggiungerne altri provenienti da cimmeree regioni

medievali. Ne *Il volo dei Lindbergh* di Bert Brecht, di cui presto parleremo di proposito, il trasvolatore si presenta in prima persona con l'ingenuità dei personaggi della sacra rappresentazione anche se in atto di governare il suo apparecchio e malgrado l'uso e l'abuso, nella sua prosa ritmica, di termini tecnici considerati a torto spoetizzanti. Quest'ultimi anzi non mettono affatto in fuga gli enti astratti d'allegorica e medievale memoria, quali sarebbero la nebbia, il nevischio e il sonno, che qui minacciano e insidiano il temerario mentre di lui discorrono intanto tra loro città e continenti. D'altra parte la vicenda, pur sviluppandosi dalla transvolata all'arrivo, conserva quella che abbiamo chiamato immobilità liturgica. E l'edizione musicale di Kurt Weill la rinforza.

A undici anni di distanza la già contemplata *Deutsche Passion 1933* di Richard Euringer, accentuando anche di più l'uso dei cori parlati, delle entità astratte o delle figure rappresentative autorivelantisi nel discorso, sviluppa per la prima volta nell'oratorio radiofonico — per scorci drammatici, accenni simbolici e trasfigurazioni musicali — un tema collettivo, un evento d'importanza nazionale.

Così l'oratorio arriva pienamente a definirsi. Esso non è, come la radiobiografia drammatizzata, l'evocazione realistica di un eroe e nemmeno l'accurata triangolazione documentaria di un avvenimento storico remoto o recente, ma la trasfigurazione in clima rapsodico e quasi religioso sia dell'uno che dell'altro. La realtà, tutta la realtà, deve apparire, ma come circonfusa di leggenda; e così tutto ciò che si frappone al cammino dell'eroe o della storia ha da manifestarsi, ma in forma liricamente raccorciata anche se

di fatto aderentissima. Verità e poesia devon tornare sinonimi e, nello sconfinato spazio della radio in cui cielo e terra, al di qua e al di là, lirica e musica possono armoniosamente alternarsi e confondersi, protagonista ed evento hanno da rivelare, anche se scelti in una determinata aiuola del mondo e del tempo, il loro significato universale.

L'oratorio radiofonico deve indurre all'adorazione delle cose grandi e alla fede nella missione umana: i molti devon riconoscersi nell'uno e ogni tempo in un'epoca stellare. Ecco perchè, essendo la forma più aristocratica di radioteatro, l'oratorio può, nei casi più felicemente inspirati, venir considerato come il più tipico e desiderabile esempio di *teatro per masse.*

Il radioteatro intimo parla a portata d'anima e quasi all'orecchio dell'ascoltatore e l'universalità la raggiunge, se mai, per un segreto sentiero individuale. Solo pochi, per averlo spiritualmente percorso, possono auditivamente ripercorrerlo. Ma l'oratorio — sia che ricordi alla massa un fatto collettivamente vissuto, sia che si riferisca a un evento lontano ma pieno di vivi richiami, sia infine che s'accentri su di una figura generalmente venerata o cara o comunque rappresentativa — suscita anche nell'ascoltatore singolo sentimenti solidali. E non è forse questa la *religio,* il legame che tra il suo pubblico rinsaldava l'antica tragedia che per così impensato tramite e così diversa forma qui si rinnova?

Se tuttavia nell'oratorio radiofonico culmina la parabola radioteatrale, molte variazioni sui cinque temi fondamentali individuati dalla nostra ricerca non sono state qui annoverate. Le incontreremo ora, al loro posto e col loro significato, studiando gli sviluppi mondiali del radioteatro.

IL RADIOTEATRO NEI PAESI ANGLOSASSONI

La letteratura normale e il teatro si fanno spontaneamente. Lo sviluppo del radioteatro nelle singole Nazioni dipende invece in gran parte dalla buona volontà, dal gusto e magari dall'arbitrio delle rispettive società radiofoniche. Se nessuno vuol trasmettere, nessuno scrive. Se un genere non è richiesto, quel genere non fiorisce. Se la richiesta è saltuaria, lo sviluppo è ineguale.

Vi sono tuttavia Paesi in cui dall'abbondanza e assiduità delle trasmissioni radioteatrali una linea evolutiva è ben possibile rilevarla e altri che, con le varianti etniche e qualitative del caso, finiscono per mettersi nella loro scia. Questo rappresenta la costante in così universale ondeggiamento. E se anche è impensabile che un critico possa aver il dono dell'ubiquità auditiva a lunghissimo metraggio, o possa procurarsi integralmente un materiale radiodrammatico poliglotta per la maggior parte inedito, non è escluso che l'audizione assidua, la lettura attenta di tutto il raggiungibile e l'intuito coordinativo non possano permettergli di tracciare un profilo storico abbastanza fondato.

Per quel che ci riguarda, preferiamo parlare di ragguagli. Poichè, anche se si riuscisse a scrivere del radioteatro una storia vera e propria, chi potrebbe impedire ai soliti prevenuti di ritenerla storia di futilità?

Tra noi e costoro c'è una piccola differenza. Noi non dimentichiamo d'esser la generazione che vide, sulle prime automobili asmatiche ed esplosive, gli uomini trasformati in brontosauri occhialuti, e sui campi periferici delle città i primi velivoli starnazzare a un metro dal suolo, e sugli schermi girovaghi apparire, con l'accompagnamento di un pianoforte straziacuori e dietro un continuo, inesplicabile piovasco, l'automatismo di un'umanità esagitata o sgambettante. L'assassinio (« fedelmente ripreso ») di Alessandro e Draga, gli assalti (« dal vero ») della guerra russo-giapponese, il fatalismo nordico di Asta Nielsen, la scena comica tutta tomboloni e rincorse di Cretinetti e di Max Linder era tutto quello che, all'alba del secolo, poteva offrire una tecnica che oggi si avvale della parola, del rilievo e del colore e che non ha ancora cessato di combattere per aver rango e dignità nel novero delle arti.

Questo ammonisce ad aver pazienza. Tanto più che il radioteatro, anch'esso tenuto a battesimo dalla nostra generazione, in quattordici anni non ha perduto tempo. La sua rumorosa e avventurosa infanzia può certo far sorridere. Ma già il radioteatro adolescente ha slanci ideali che impongono rispetto e chi ne profetizza la prematura morte per televisione ignora che il giovinetto rinascerà dalle proprie ceneri. Vale dunque la pena d'interessarsi un poco di lui.

Il radioteatro nasce, secondo alcuni, il 6 ottobre

1923 ad Aberdeen (Scozia) dal pioniere della radio e protoregista radiofonico R. E. Jeffrey che per quelle antenne costringe *Robin il rosso,* romantico eroe di Walter Scott, a far della sua storia inquadratura per una selezione di musiche scozzesi. Con più ragione altri, sostenendo che quella non era che una semplice trasposizione, attribuisce la prima creatura radioteatrale all'ironista inglese Richard Hughes, una specie di Bastian contrario della letteratura drammatica d'avanguardia, che rischia paradossalmente di togliere legittimità e diritto di primogenitura teatrale al suo *Pericolo* (*Danger*), trasmesso da Londra il 15 gennaio 1924 (pubbl. in *Plays,* London, 1924, e dalla Phoenix Library, 1928), quando confessa d'aver inteso « sfruttare le possibilità della radio per il teatro » e d'aver quindi concepito, almeno intenzionalmente, il lavoro per la scena.

Meno male che allora non si trovò in Inghilterra un teatro disposto, come avrebbe preteso il Hughes, a dare al buio questa novità affidata unicamente alle parole e ai rumori e vi fosse in compenso la B.B.C. pronta ad afferrare a volo, con intuito sorprendente, un lavoro che, come direbbe Pascarella, era un tipico radiodramma e manco lo sapeva. Nessuno meglio del radioascoltatore può infatti ottenere che l'oscurità silenziosa della sua stanza s'identifichi con quella che sommerge a un tratto la miniera di *Danger,* in cui due giovani sposi in cerca d'emozioni si dilettano a supporre un disastro, accaduto viceversa davvero, e vengon perciò ripresi con asprezza da un vecchio cui non piace si scherzi con la vita, ma che sa alla fine sacrificarla proprio per salvar la pelle a quegli stoici da dozzina.

S'incomincia, in apparenza, benissimo. Il sensa-

zionale, che segna dovunque gli inizi del radioteatro, nasce, nel lavoro di Hughes, dal paradosso e, spiritualizzandosi progressivamente, culmina entro il radiofonico margine di mezz'ora. Ma attenti a non dedurre da questa rondine spersa l'inaugurazione della primavera. Per quanto, come vedremo, autori di teatro di una certa fama manifestino abbastanza presto in Inghilterra la loro fiducia nel microfono, l'autore vero, dopo un jato infecondo di almeno quattro anni, sembra il quadro dei controlli drammatici.

Questo *dramatic control panel* — della cui invenzione la tecnica radiofonica britannica va giustamente orgogliosa e grazie al quale il regista, ascoltando alla cieca, può mischiare a piacimento ciò che gli proviene da una serie di « studi » differenti (per gli attori, per l'orchestra, per gli effetti sonori, per i dischi, per l'eco artificiale) — minaccia infatti, dal '28 al '33, di aver pericolosamente il disopra sull'opera del creatore. Nel già citato libro esegetico e autobiografico di Lance Sieveking, questo regista, operatore, soggettista, musicista e critico riferisce spassosamente sul primo esperimento del genere, compiuto da lui stesso nel '28 con la messa in onda del suo *Kaleidoscope I,* storia drammatizzata di un uomo dalla nascita alla morte. Chi legge quelle pagine viene portato involontariamente a pensare alla ballata goethiana dell'allievo stregone che mette in moto i folletti senza più saperli frenare. Con la sola variante che Sieveking è lo stregone-capo, così pericolosamente bravo a manovrar le manopole di missaggio e così ricco di trovate da far veramente dubitare che la tesi, già sbaragliata a teatro, della

priorità del regista sull'autore possa valere in campo radiofonico.

Cinque almeno tra le composizioni poetate dal giocondo *producer* col quadro dei controlli sottomano sfuggono ad ogni possibilità di consolidamento grafico, pur potendo, per l'abbondanza e novità degli effetti, esser ritenute precorritrici: un motivo beethoveniano contrastando, per esempio, in *Kaleidoscope I,* con un ritmo di jazz cerca di rappresentare il contrasto tra l'Angelo e il diavolo e insomma la lotta tra il bene e il male; una tecnica a scorci sovrapposti segue sonnanbolicamente in *Kaleidoscope II* (1929) la vita di una donna dalla culla alla tomba e mille altre diavolerie infiorano *Amore* (*Love,* 1928) e *La caccia al piacere* (*The pursuit of pleasure,* 1931), che sono storie di sentimenti e di istinti, e la già citata *Fine di Savoy Hill* (1932). Ma gli altri lavori pubblicati dal Sieveking a scopo esemplificativo — siano essi pretesti di « varietà » come *Le sette epoche della musica meccanica* (*The seven ages of mechanical music,* 1926) e come *Il mare in una conchiglia* (*The sea in a shell,* 1932) o passatempi dialettici sonorizzati come *Istantanee intime* (*Intimate snapshots,* 1929) o barocche radioavventure come *Arresto in Africa* (1932), *Danaro per nulla* (*Money for nothing,* 1932) e le *Ali del mattino* (*The wings of the morning,* 1932) — sono proprio quel che ci vuole per dimostrare, senza tema di smentita, che si può aver magari trovato il regista ed esser sempre in cerca di autore.

Talvolta, a ragionar sensato, capita perfino di razzolare meglio. Val Gielgud, l'attuale direttore del reparto radiodrammatico della B.B.C. e autore di tre lavori radiofonici compresi nel volume esegetico

How to write broadcast plays (Hurst and Blackett, Ltd, London, 1932), ha il torto di esser ancor oggi alquanto scettico sull'avvenire del radiodramma, ma dimostra all'atto pratico più solidità di Sieveking che gli rimprovera di negare capacità creative autonome al quadro dei controlli drammatici. In *Galloni* (*Red Tabs*, 1930), che è il suo lavoro migliore, Val Gielgud prospetta l'angoscioso caso di coscienza di un generale posto nell'alternativa di disobbedire a un ordine disumano o di sacrificare senza scopo la sua gente; in *Esiliati* (*Exiles*, 1930) egli rievoca i drammatici ricordi di due russi bianchi dal 1870 al 1927; in *Venerdì mattina* (*Friday morning*, 1932) satireggia garbatamente il giornalismo sensazionale per cui lo scampato pericolo del prossimo è un dispiacere. Ma se anche in tutti questi lavori (e in altri, scritti in collaborazione) Val Gielgud non trascura gli effetti usando, per esempio, dell'eco per imprimere a determinate parole carattere di sogno e servendosi di dissolvenze rapide per passar dal presente al passato, in nessuna delle sue composizioni le trovate vanno a scapito del contenuto su cui cade invece sempre l'accento.

Questo fa apparire Val Gielgud molto più attuale del suo funambolesco censore quando, dopo il '33, si fa vittoriosamente strada l'idea che è la tecnica a dover servire la creazione e non viceversa e vien meno di conseguenza l'esagerata fede nel macchinario di missaggio. L'assolutismo del regista facciotuttoio declina anche in Inghilterra allorchè s'incomincia a riconoscere che l'abbondanza degli « studi » collegati e mischiati non riesce a sostituire la sostanza artistica e che, d'altra parte, le energie dei *producers* sarebbero state meglio impiegate nel sorvegliare l'in-

terpretazione degli attori che nel buttarsi a corpo morto su di un procedimento corrispondente al montaggio cinematografico.

Però dire che in quegli anni si sia perso tempo non risponderebbe a verità. Per quanto in Inghilterra la radiocommedia si ritenga ancora un surrogato teatrale per ammalati, e solo nel 1932 organi magni come il *Manchester Guardian* o come il *Times* ritengano opportuno occuparsene criticamente, è quasi dagli inizi che autori di teatro come Reginald Berkeley, Ashley Dukes e John Drinkwater e romanzieri come Compton Mackenzie fanno credito alla nuova forma espressiva.

Trasponendo per radio la sua parabola drammatica *The white chateau* (1929), in cui un bianco castello di Fiandra, conteso durante la guerra tra tedeschi ed Alleati, diventa simbolo (forse troppo polemico) di un'intimità che l'uragano bellico avrebbe distrutto per sempre, Berkeley inaugura il « narratore » come legame tra le varie scene e si giova abilmente della musica per suggerir l'avanzata degli invasori. Non meraviglia quindi ritrovarlo autore radiofonico puro nella medianica e giallissima vicenda in cui *Gli abitatori delle tenebre* (*The dweller in the darkness*), e particolarmente lo spirito di un baro, menano strage tra chi ha il cattivo gusto di evocarli. Più allegramente Ashley Dukes fa rivivere ne *La moglie muta di Cheapside* (*The dumb wife of Cheapside,* 1929) il rabelesiano marito che, dopo aver ottenuto dai medici d'ascoltar la voce della donna amata, accetta di diventar sordo pur di salvarsi dalla di lei loquacità. John Drinkwater, poi, tende all'idilliaco con la sua *Sera di mezz'estate* (*Midsummer eve*). E finalmente Compton Macken-

zie, riesce, con la collaborazione di Holt Marwell, a trasporre così bene il suo *Carnival* che la patetica storia della ballerinetta onesta non solo diventa, traverso le musiche del tempo, un'evocazione della città di Londra nell'anteguerra, ma può, meglio del *Castello bianco* di Berkeley, venir considerata come il primo esempio britannico di radiodramma narrativo.

A questa pattuglia di teatranti e romanzieri anziani fa riscontro, in quel primo lustro, una folla di soggettisti rivelatisi solo per mezzo della radio. Ma quanti tra i radiolavori riesumati nel Festival celebrativo e storico del radioteatro dell'anno 1933 sono ancora vitali? *Inseguimento* e *Ultimatum* di Cecil Lewis sono polpettoni gialli che non scartano nemmeno la droga del pacifismo utopistico; *Ossessione* di Dulcima Glasby mescola eventi catastrofici a un freudismo di seconda mano; *L'autobus sbagliato* di Martin Hussingtree oscilla, con un effetto soltanto epidermico, tra incubo e realtà; *Matinée* di P. H. Lennox è una sinfonia domestica per gente di facile contentatura. Solo due autori, se si prescinda da Val Gielgud, resistono bravamente: L. Du Garde Peach e Tyrone Guthrie.

Il primo proviene dal varietà, ma trova la sua vera espressione nel radioteatro. Dopo qualche tentativo radiofilmistico sul tipo di *Ingredient X* (1929), in cui il segreto di fabbricazione della gomma sintetica diventa il fulcro di un'avventura a sfondo sociale, L. Du Garde Peach, autore tuttora fecondo, si afferma con *La via della gloria* (*The Path of Glory*, 1931). In questa vicenda balcanica, parodisticamente intesa a dimostrare come la guerra perduta possa essere un affare ottimo, l'autore rivela la marca tutta shawiana e « sgradevole » di un'ironia esercitata di

preferenza sui fatti politici ed economici. Ma su di lui e forse sulla maggioranza degli autori radioteatrali inglesi emerge per valore intrinseco e per arditezza formale Tyrone Guthrie.

Il romanticismo della delusione, spinto fino ai più laconici e strazianti estremi della riservatezza, e l'atteggiamento implicitamente polemico contro gli irrigidimenti del filisteismo — due tipici motivi anglosassoni — non avrebbero tuttavia permesso di riconoscere subito l'autore dai suoi confratelli, se appunto questi due motivi non avessero saputo trovare una loro inconfondibile forma radiofonica. Con un simbolismo che ricorda Andreiev, la ruota, intorno a cui gira senza posa illudendosi di cambiar posto lo scoiattolo di *Squirell's cage* (1929), fa già presentire quale sarà la vita del bimbo che nasce in quella casa borghese per crescer tra i veti e le limitazioni della *routine* domestica, scolastica e sociale; coazioni tutte che, suggerite negli « interludi » del radiodramma dall'ossessionante contrappunto delle frasi di divieto, finiscon quasi per render tangibile la deprimente atmosfera entro cui vivrà, dal primo vagito all'ultimo rantolo, anche il bimbo di quel bimbo così metodicamente ridotto a un'adulta e plumbea mediocrità. Press'a poco allo stesso modo ne *I fiori non devi coglierli* (*The Flowers are not for You to pick,* 1930) l'antico divieto materno riguardante le aiuole, risuonando di nuovo alle orecchie del prete che annega, assurge, tra la fuga dei ricordi acustici, a simbolo di tutta una vita fatta d'amore non ricambiato e di tacite rinunzie.

Con questi due lavori, in cui l'effetto è radiofonicamente identico al contenuto, Tyrone Guthrie riesce a conciliarsi le simpatie più opposte, tant'è vero che

sul suo nome si trovano d'accordo, una volta tanto, perfino Sieveking e Gielgud. Il primo è rapito dall'idea che una fuga di disegni astratti possa render radiovisivamente la fuga dei pensieri estremi nei *Flowers*. L'altro è persuaso che a portar eventualmente il microfono, per ottenuta armonia tra ritmi musicali e parola parlata, alla stessa altezza raggiunta da René Clair per lo schermo, nessuno potrebbe esser meglio indicato dell'autore de *La gabbia dello scoiattolo* e de *I fiori,* sempre che, s'intende, il teatro, cui egli comincia a dedicarsi nel '32, non lo distraesse dal compiere ciò che s'aspettava da lui.

Ma Guthrie, scoraggiato forse dalla scarsa risonanza di un radioteatro intelligente nel vasto pubblico e meno fiducioso dei suoi critici nell'avvenire di questa forma d'arte, preferisce, in antitesi sostanziale con un famoso detto napoleonico, occupare un rango secondario nel visibile e clamoroso regno di Talìa e di Melpomene all'ambizione d'esser primo assoluto per un uditorio scelto ma impedito d'applaudire. E così, mentre la sua fama d'autore teatrale non riesce ancora ad oltrepassare la Manica, il radioteatro inglese perde definitivamente una delle sue speranze migliori.

Il quasi contemporaneo acquisto al microfono di un autore teatrale di fama come il fatalista e nicciano Lord Dunsay, noto anche ai nostri raffinati per i suoi *Dei della montagna* messi in scena nel 1925 da Pirandello al Teatro Odescalchi di Roma, non compensa la perdita perchè i piccoli lavori che egli fornisce dal '33 al '37 (*L'uso dell'uomo, Il signor Fedele, Ufficio scambi*) lasciano press'a poco il tempo che trovano. E se anche Adrian Thomas sembra mettersi sulla strada abbandonata da Guthrie,

il suo radiodramma *Quel che vi spetta* (*Yours to you*, 1933) conta soltanto per uno.

Da qui in avanti il radioteatro inglese non fa sostanzialmente progressi anche se si studia di mantenere con dignità il livello raggiunto. Il successo del '34 è *L'isola del conflitto* (*Quarrel Island*), un lavoro di Norman Edwards in cui gli ultimi cinque anni di Napoleone a Sant'Elena vengono rievocati sulla scorta del diario del generale Gourgaud e forse con la vaga intenzione di far del famigerato Governatore Sir Edmund Lowe una figura ligia al dovere. L'anno dopo, ne *Il Delfino ovvero il Mistero del Tempio*, la parte del « narratore » viene assunta dall'autore stesso, al quale si deve anche *La regina di Baltimora*, radiobiografia dell'americana Elisabetta Patterson che, ripudiata da Gerolamo Napoleone su imposizione dell'Imperatore, lotta fino a novantaquattro anni e inutilmente per assicurare al figlio il nome dei Bonaparte. È una serie di coscienziose ricostruzioni che rispondono all'esigenza del pubblico senza rivelare una vera e propria originalità radiofonica.

Cornamuse e salmi scozzesi suscitano invece una atmosfera particolare di nostalgia meditativa nei passi in cui i dagherrotipi di un ingiallito *Album di famiglia* (*Wedding Groupe*, 1935) si animano per una coppia di sposi in attesa del fotografo, facendo loro rivivere la casta e tenace vicenda amorosa dei nonni traversata dall'invisibile insidia di un ambiente chiuso. Ne è autore Philip Wade che, iniziata la sua attività nel '32 con *Aranci e limoni*, consolida — con *Il giuoco* e con *L'albero di famiglia* nel '34 e con *Jenny Made* nel '36 — la sua fama d'autore tipicamente britannico. Ma una formula nuova dopo

Guthrie non la trova che Horton Gibby varando nel '35 i suoi corti metraggi radiofonici, mirabilmente drastici, sia che si tratti del drammatico *Pedinamento vicendevole* (*In the shadow*), finito a mensa, di due navi da guerra in procinto di diventar nemiche; sia che nell'avventuroso *Atterraggio al Congo* s'intenda dimostrare, forse un poco sulla falsariga de *L'incomparabile Crichton* di Barrie, che l'amore della donna si regola socialmente sulle circostanze; sia quando con *Di là da Finesterra* (1936) si voglia far venire la pelle d'oca al placido radioascoltatore inglese; sia infine ne *La mia vita con Ernst Rule* (*My life with Ernst Rule,* 1938) che cerca un poco d'intellettualizzare la formula dei « gialli ».

Il 1936 offre una curiosità: *Gli ammutinati del Bounty* di Owen Rutter e Cyril Nash, salutati in Inghilterra come un'opportuna difesa della Marina dal pressapochismo hollywoodiano della proiettatissima *Tragedia del Bounty.* Nello stesso anno la già citata *Marcia dei 45* (*March of '45*) di D. G. Bridson rivela un'opera e un autore. Peccato tuttavia che l'argomento di questa sagra epica — la quale, giovandosi di due bardi accoppiati, riesce veramente a creare un'aura di leggenda intorno all'ultima sollevazione degli Stuart contro gli Hannover, avvenuta solo duecento anni fa — sia di troppo ristretto interesse nazionale. Altrimenti essa potrebbe sperare, analogamente al *Re Arturo,* trasposto nel '37 dallo stesso Bridson dalle opere di Mallory e musicato da Benjamin Britten, di trovar risonanza anche altrove.

E qui la parabola — se un solo anno contasse — accenna a discendere perchè tra i successi del '37, al di fuori di qualche trasposizione da Dumas operata da Patrick Riddel (*Vent'anni dopo* e *Il conte*

di *Montecristo*) non figurano che due « gialli »: *Danaro con minacce* di Patrick Hamilton, in cui alla fine il delitto si rivela una burla, e *S.O.S.* del comandante Taprell Dorling che s'aggira intorno al naufragio del « Taffrail ».

Ma da qui a pensare che l'avvenire del radiodramma stia, come mostra di credere Val Gielgud (in un articolo sulla rivista dell'U.I.R. *Radiodiffusion* di Ginevra, n. 2 aprile 1936), nello sviluppo dei *feature programmes* o programmi a miscellanea o a mosaico, ci corre. È ben vero che questa radiofonica macedonia comprende frutta d'ogni sorta e d'ogni stagione, dal documentario alla radiosintesi, dalla rievocazione storica alla ricostruzione dei processi celebri, dalla drammatizzazione dell'attualità alla breve radiobiografia drammatizzata. Ma un diretto addentellato manca.

Questo non significa che molti tra i « programmi combinati » citati dal Gielgud non abbiano un fascino anche artistico: così *Questa grande famiglia* che nel Natale del '35 permise alla B.B.C. di collegare e fondere le trasmissioni dai vari *dominions* come se provenissero da più « studi »; così *Vent'anni fa*, radiosintesi degli avvenimenti che precedettero la grande guerra; così *Gallipoli*, in cui le tragiche giornate dello sbarco sui Dardanelli erano rievocate in versi ed in prosa; così le vivificazioni di alcuni aspetti della civiltà metropolitana. Anche noi, del resto, abbiamo accennato altrove alle grandi possibilità offerte dalla radiocronaca e dal documentario per acquisire al radiodramma tensione e credibilità. Ma l'arte è una cosa e la vita è un'altra. E l'arte, quando s'avvale di fatti contingenti, o li trasforma rendendoli universalmente validi (e quindi empiricamente

irriconoscibili) o non è arte. Perchè l'arte radiofonica dovrebbe far eccezione? Se poi il Gielgud, come crediamo, intende parlare di sviluppi profondi, egli ha perfettamente ragione poichè qualunque esperienza di vita può costituire per il radioteatro un punto di partenza non meno prezioso dei cosidetti programmi a mosaico.

D'altra parte l'esegeta inglese non ha torto a metter in guardia contro il *highbrowism* radioteatrale, cioè contro il fanatismo delle « sopracciglia inarcate » o profonderia radiofonica che dir si voglia, dato che il radioteatro si rivolge sopratutto al grande pubblico. Attenti, però, alle svolte. Poichè se è vero che il teatro invisibile non dev'esser fabbricato « ad esclusivo uso e consumo degli intellettuali e degli entusiasti », lo stesso sensatissimo Direttore del radioteatro inglese sarebbe sicuramente disposto a concederci che, non tenendo conto delle esigenze più alte, si rischia senza meno di sdrucciolar nel radioteatro nordamericano il quale, per aver fatto troppa lega con i gusti del grosso pubblico, ha dovuto alla fine divorziare dall'arte.

Indiscutibilmente la radio è nata negli Stati Uniti e il tifo, l'incredibile tifo per la radio, ha preso le mosse da lì. Ma che c'è da attendersi dai babilonici sponsali tra seicentottanta trasmittenti (che, aggruppate o no, sotto i grandi vessilli della N.B.S., della C.B.S. o della M.B.S., vendono tutte ugualmente a prezzo d'oro i loro quarti d'ora) e un uditorio, immenso e poco selezionato, che esige sopratutto distrazione, sensazione e varietà e che non si scandalizza se la pubblicità s'insinua, discreta ma inevitabile, anche nel concerto, nell'opera o nel dramma? C'è da aspettarsi semplicemente quello che c'è.

S'incomincia nei primi anni con le esibizioni dei fredduristi, coi duetti dialogati, coi brevi *vaudevilles*. Nel 1929 già trionfano *Amos and Andy,* due attori che, fingendosi negri, discutono nel gergo del *black people* e con l'umorismo sensato dell'ignoranza i fatti del giorno. Ma il loro successo non trova imitazioni degne di nota.

In genere gli improvvisatori s'impaperano, la commedia a braccio fa cilecca, un copione ci vuole. Già nel 1927 fanno capolino altri « negri »: ma stavolta sono i negri morali, l'anonimato, cioè, degli scrittori che, in ragione di dieci dollari per cinque minuti di trasmissione, dialogano un racconto, abbozzano uno *sketch* comico o poliziesco, esaltano abilmente le qualità euforiche di una gomma da masticare e sfornano, al servizio di ditte bisognose di ricordarsi spesso ai radioascoltatori, interi cicli dialogati o drammatizzati, di cui il più celebre è rimasto quello dei *Goldberg,* variazione senza fine sulle vicende di una famiglia ebrea.

Date le premesse pubblicitarie, conta poco che un bel giorno la C.B.S., seguìta subito dalla N.B.S., si decida finalmente ad enunciar nome e cognome dei suoi scrittori. Quelli che figurano nel libro di Peter Dixon *Radio sketches and how to write them* (New York, 1936), fonte non unica ma preziosa di queste nostre considerazioni, non sembrano destinati a ricomparire in nessun manuale di letteratura. Se anche la professione dell'autore radiofonico è migliorata, se sessanta dollari per episodio sono il compenso *standard* dell'autore quotato e se i ventimila dollari annui percepiti da Ralph Radcliff (che è, a sentire Dixon, il più comprato di tutti), possono cementare i castelli in aria dei duecento suoi emuli regolarmente

registrati dall'elenco telefonico di Nuova York, non si direbbe proprio che il meccanismo della domanda e dell'offerta radioteatrale americana sia il più indicato per accattivare le muse. La richiesta è enorme: circa centoventi lavori al giorno vengono complessivamente trasmessi, ad ogni ora e minuto del giorno e della notte, sull'immensa rete radiofonica degli Stati Uniti. Cosa per cui l'autore destinato a riportare la palma è sì quello che sa accoppiare meglio un annuncio pubblicitario a uno spunto teatrale, a patto però ch'egli riesca a gareggiare in vorticosa produttività con le rotative. Che cosa sono le 1500 commedie, i 400 *autos da fé* e gli infiniti altri lavori di Lope de Vega, cui il Padreterno aveva concesso di poter scrivere tre atti in ventiquattr'ore, di fronte al *record* battuto dall'autore radiofonico Robert Andrew che vara trenta lavori di un quarto d'ora per una settimana filata e in ventiquattr'ore caccia fuori 22 *sketches* della durata di 15 minuti ciascuno?

Decisamente il Mondo Nuovo dà dei punti a quello antico: in Europa Lope si nasce, in Nordamerica lo si diventa. Basta, per riuscire a tanto, non esser sovraccarichi d'ingegno, dar poca confidenza alla letteratura propriamente detta, ascoltare diligentemente la radio, credere ciecamente all'energetica dei manuali tipo *Volere è potere* e *Il mondo è mio* e infine cominciare ad offrire gratis alle trasmittenti di second'ordine le proprie cose migliori per farsi poi pagare a peso d'oro dalle Società radiofoniche grosse tutto un magazzino di radioavventure alla Sherlock Holmes, di « gialli » in cui solo alla decima sera s'apprende chi ha ucciso e di altri prodotti da *music-hall* e d'arena. Così, anzi, non si rischia nemmeno, come Lope de Vega, di disturbare i posteri.

IL RADIOTEATRO TEDESCO

In Germania è un'altra cosa. Quando il nostro Vilfredo Pareto sostiene che la teoria non ha altro scopo che di giustificare la pratica, il fatto precedendo sempre le relative ideologie, egli dimentica evidentemente i tedeschi che, per far qualunque cosa, hanno bisogno di partire da una teoria.

Fin dal 1923 — e cioè con due anni di precedenza dal primo tentativo radioteatrale effettivamente trasmesso — ci si occupa in Germania delle esperienze rumoristiche nordamericane e già nel '24, varata felicemente l'idea dell'*akustische Kulisse* — vale a dire dello sfondo acustico, allora concepito senza soluzione di continuo — si conia, con la facilità tutta tedesca al neologismo, la parola *Hörspiel* (lavoro auditivo) in opposizione allo *Schauspiel* (che è il lavoro da guardare ossia lo spettacolo) e a distinzione del *Sendespiel*, etichetta germanica per il *théâtre radiophoné* dei francesi e insomma per tutto il teatro normale adattato alla radio.

Solo più tardi però, nel 1930, — a quattro anni di distanza dal primo organico saggio francese sul radioteatro, ma a due d'anticipo sull'Inghilterra —

questo fervore critico e polemico, che dai giornali passa alle riviste e da queste ai congressi, si consolida in Germania in opere esegetiche. Alla chiarezza e superficialità dei francesi e alla praticità britannica questi studi tedeschi contrappongono una profondità che s'avvantaggia nel tempo di quel che gli altri guadagnano in fatto d'immediata applicabilità e comunicativa. Ancor oggi, difatti, il citato *Oroscopo del radiolavoro* di Richard Kolb (1932), secondo nella serie aperta dall'opuscolo di Hermann Pongs (*Das Hörspiel*, Fr. Frommans Verlag, Stuttgart, 1930) resta basilare per quel che riguarda la recitazione al microfono concepita come espressione integrale della personalità.

Ma tutti i contributi esegetici tedeschi sul radioteatro da noi finora citati, oltre a limitarsi alla sola produzione radiodrammatica nazionale, considerano anche questa da un punto di vista unicamente estetico-tecnico e spesso allo scopo esclusivo di ricavarne norme di classificazione o leggi non di rado aprioristiche. Così il Kolb tende a concepire tutto il radioteatro come espressione intima e quindi come esperienza strettamente individuale mentre per Hermann Pongs quello che conta è l'assoluta obiettività del lavoro, apprezzabile solo nella misura in cui riesce a parlare al senso collettivo. E così lo stesso acutissimo e preparatissimo Arnheim resta impegnato dalle sue ricerche tecniche e registiche al periodo dei grandi esperimenti sonori senza forse rendersi chiaro conto degli sviluppi dall'effetto al contenuto e dalle negromanzie del missaggio all'autentica poesia.

Il primo a tentare un abbozzo del radioteatro tedesco fino al 1934 è, nel 1936, Gerhard Eckert che tuttavia gli dedica solo poche e troppo schematiche

pagine del suo libro vietandosi oltretutto ogni valutazione estetica e rifiutandosi pregiudizialmente all'esame di molte opere caratterizzanti il periodo prenazista. E così nè lui, nè gli altri esegeti citati s'accorgono che, unico tra i suoi confratelli d'ogni terra, il radioteatro tedesco accoppia all'evoluzione indicativamente tipica un singolare parallelismo con le fasi della letteratura nazionale contemporanea assommando per tal modo due storie in una.

L'aire vien dato dalla stazione di Breslavia che, sotto la direzione propulsiva dell'intendente Fritz Walter Bischoff, si specializzerà presto in ottime trasmissioni radioteatrali e il primo lavoro, messo in onda il 21 luglio 1925, è naturalmente un « giallo ». Ma un « giallo » secondo l'autoctona e romantica tradizione della spettralità. Questo *Spuk* di Rolf Gunold « una sonata fantomatica su motivi di E. T. A. Hoffmann » si trascina dietro tutto un codazzo di composizioni catastrofico-utopistiche a brivido o a tensione. Ma solo l'austriaco *Auditor,* coi suoi radiodrammi giudiziari iniziati nel '28 e continuati fino al '31 (citiamo *Il caso Pannicke* e le *Azioni Krug 117,* il *Fallimento Wurmbach* e *L'inquilino Schulze contro tutti*), riesce a trovare un addentellato tra questa materia convenzionalmente teatrale e la mobile realtà del dopoguerra tedesco facendo parlare ai suoi personaggi il linguaggio delle banche, della Borsa e dei tribunali e precorrendo il nostro Romualdi nell'impegnare chi ascolta a cercar la soluzione del lavoro trasmesso.

Il periodo sensazionale interferisce peraltro con quello successivo, che chiameremo sperimentale, a tal punto che spesso si ritrovano nel giuoco le stesse persone. Torniamo così ad imbatterci in Rolf Gunold,

l'autore di *Spuk*, che nel '29 anticipa in atto una proposta avanzata da Bontempelli tre anni dopo (in « Scenario », 1932, n. 1) facendo di un « elemento puramente fonico », e precisamente del *Cuore che batte* (*Das pochende Herz*) il « generatore dei sentimenti e atti dei personaggi » e insomma il « primo anello e fondamento originario di tutta una catena di azione ». Per qualche anno è tutto un fuoco di fila di trovate più o meno felici. Dal 1927 al 1928 Arnolt Bronnen, appena reduce dall'avventura espressionista, inizia la sua carriera radiofonica, che lo conduce nel '32 all'intendenza di Königsberg, introducendo nel radiodramma la figura del narratore, singola o accoppiata. Si prova, con poco successo, a trasmettere, sonorizzandoli, dei romanzi a puntate; s'interpolano nel corso d'una trama approssimativa brani di opera e scene di commedia; si tenta d'introdurre in Germania delle trasmissioni cicliche di stile americano.

La teoria intanto non precede più, ma già fiancheggia la produzione. L'importante Congresso convocato a Kassel-Wilhelmshöhe dalla Società Radiofonica del Reich e dalla Sezione di Poesia dell'Accademia Prussiana delle Arti vede nel '29 i rappresentanti più illustri della letteratura tedesca di allora — Alfred Döblin e Arnold Zweig, Oskar Loerke e Jacob Schaffner, Herbert Eulenberg e Borries Muenchhausen, Alfons Paquet ed Ernst Lissauer — discutere insieme agli Intendenti delle stazioni i rapporti tra radio e poesia, radio e letteratura, teatro e radioteatro. Le azioni del radiodramma salgono notevolmente. La *Brigata di collegamento* (*Brigadevermittlung*, 1929) di Gerhart Ernst Johannsen, in cui la molteplice drammaticità della guerra confluisce in

una centrale telefonica incavernata, è il primo radiolavoro tedesco trasmesso dalla B.B.C. L'austriaco Carlo Behr, che se la batterà benissimo fino al 1935 coi suoi radiodrammi filmistici, lancia nel '29, in *Partenza per universo* (*Die Fahrt in All*), un abitato proiettile sidereo, l'eroismo del cui equipaggio vien fatto dipendere dal mondo che sta in ascolto. E alla quantità fa riscontro la varietà. Tre radiolavori, ispirati tutti alla seconda tragica spedizione Nobile — l'*S.O.S. Rao-Rao Foyn Krassin rettet « Italia »* di Friedrich Wolf (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1930), il *Malmgreen* di W. E. Schaefer e il *Magnetpol* di Arno Schirokauer — danno presto occasione al critico Hermann Pongs di distinguer rispettivamente tra *Funkspiel,* composizione impostata su di un forte dinamismo drammatico, *Funkdichtung,* o poemetto radiofonico, e *Funkoratorium* od oratorio radiofonico a intonazione lirico-fantastica.

Da un punto di vista storico-estetico il radiodramma del Wolf, filmisticamente concepito, precede quello dello Schaefer. E quest'ultimo lavoro, evocando la morte apatetica di uno scienziato per mezzo di qualche dialogo e di lunghi monologhi lirici, costituisce a sua volta il preludio lirico-narrativo dell'oratorio radiofonico di cui il *Magnetpol* di Arno Schirokauer offre un primo ma imperfetto esempio. Partire dall'ultima impresa per esaltare i caduti di tutte le altre, contrapporre le forze polari nemiche all'eterno ardimento dell'uomo e accoppiar senza stonature il *pathos* obiettivo della cronaca alla liturgica solennità dei responsori domanderebbe infatti un'ala che l'autore non ha e che gli stessi tempi irridono e negano. L'obiettività, l'attivismo letterario sono in quegli anni, anche alla radio, i fattori che

contano. Wolf, per esempio, non esita nel suo lavoro a spostar l'accento dall'angosciante situazione degli uomini sperduti sul *pack* al motivo della solidarietà umana che trova rappresentazione obiettiva nell'incrociarsi degli appelli radiotelegrafici di tutto il mondo intorno alla tenda rossa ma che si falsa di toni tendenziosi per quel che riguarda la parte presa dai russi nell'opera di salvataggio. Questa faziosità funzionale, ammessa dallo stesso autore, e abbinata al malinteso amore della tecnica e dell'attualità, che in Germania si respira allora nell'aria, non può, com'è intuitivo, portare alle disinteressate e perciò veramente obiettive creazioni dell'arte ma a pure sagome concettuali sul tipo di quel re del petrolio che in un altro lavoro del Wolf, *John D. conquista il mondo* (*John D. erobert die Welt,* Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1930), viene esasperato a simbolo di un capitalismo così esclusivo e disumano da giustificare *a priori* le famigerate rivendicazioni proletarie.

Queste fobìe, contagiate dalla letteratura alla radio, arrivano a tanto che se uno scrittore alla moda s'imbatte, per dannata ipotesi, nella poesia si sente in dovere d'esorcizzarla confondendola col diavolo dell'estetica borghese. Non altrimenti si comporta l'estroso Bert Brecht di fronte al suo *Volo dei Lindbergh* (*Der Flug der Lindbergh,* G. Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1930) il quale, trasformato in cantata moderna da Kurt Weill, costituisce nel '29 il pezzo forte di quel Festival musicale di Baden-Baden che sta alla musica radiogenica come il Congresso di Kassel al radioteatro. Con una potenza lirica e radiofonica ignota a Schirokauer, Brecht mobilita intorno all'apatetica semplicità del suo « pazzo volan-

te » l'insidia degli elementi fatta voce, la suadente tentazione del sonno, l'attesa parlata dei continenti. Ma, terrorizzato dall'inconsistente fantasma dell'arte per l'arte e dal sospetto d'aver dato corda a un troppo individualistico e passivo culto degli eroi, l'autore subito si preoccupa di trasformare l'innocente Lindbergh in una specie di progressistico « senza Dio » e di « attivare » il radioascoltatore costringendolo a ripetere tutte le parole del protagonista, quasi che l'eroismo non fosse germinazione eccezionale e spontanea e potesse invece diventare fatto usuale e collettivo semplicemente perchè mandato a memoria in coro come una lezioncina di prima classe elementare. Ed ecco spiegata anche l'assurdità di quel Lindbergh al plurale nel titolo di un lavoro che dichiaratamente si qualifica didascalico e che in ogni caso, pretese attivistiche a parte, è preferibile nel testo originale ritmico, cui la metallica freddezza dei termini tecnici novecenteschi conferisce un fascino crudo, anzichè nell'edizione strumentata che ridicolizza in accenti melodrammatici il linguaggio dell'attualità.

La funzionalità didattica, senza la quale gli scrittori militanti non si senton mondi dal peccato mortale dell'arte, fa capolino anche nella *Vita di questo tempo* (*Leben in dieser Zeit,* 1929) di Erich Kästner che, agghindata alla berlinese dalla musica jazzistica e radiogenica di Edmund Nick, vuol mostrarci la vita metropolitana disincantatamente com'è per insegnarci a sopportarla senza borbottare. Un traccheggiato uomo qualunque, la Canzonetta che è femmina e la collettività che travasa nelle repliche corali un linguaggio da cronaca sono i soli personaggi della vicenda. Ma come nelle appiedate « poesie utilizzabili » di questo aggiornato gozzaniano della Sprea

le cose d'ogni giorno vengono ammesse con il loro banalissimo nome nel già vietato consorzio lirico, così, in codesta *suite radiofonica,* c'è, sotto il piglio scanzonato e sotto l'accettata brutalità obiettiva, una partecipazione trepida che prelude, nell'èra del neo-realismo funzionale, alla vicina rinascita del cuore.

Quanto a Hans Kyser egli cerca di criticar sardonicamente quell'attualità, che Kästner ha reso traverso l'umorismo, ripescandola pari pari nel passato. Però il *Processo di Socrate* e *La morte di Socrate* (*Prozess Sokrates,* Verlag Reimar Hobbing, Berlin 1929; *Der Tod des Sokrates,* 1930, id. ibid.), attualizzati di sui dialoghi di Platone per dimostrare la costante mediocrità delle masse, mancano di quella padronanza storica e psicologica e di quell'attica leggerezza di mano che han permesso ad Alfredo Panzini di far oscillare con tanta grazia le sue trame tra l'antico e il moderno. Dello stesso difetto soffre in parte anche la trilogia *Der lezte Akt* (*L'ultim'atto,* 1931) che percorre tutta la parabola di Napoleone e che, con la relativa novità delle trovate radiofoniche (personificazione dei giornali e del Tempo trasformato in personaggio-coro), riesce a vincere la monotonia dalla quale invece non si salva il tentativo radiobiografico di Kyser su *Colombo.*

Di trovate abbonda, del resto, tutto il triennio '30-'32. Hermann Kesser, che una volta dichiara di non trovare nulla di più sincero del soliloquio in quanto esso fa cadere dal volto la maschera della convenzione, affida al monologo, che ne è il corrispettivo artistico, tanto la crisi intima per cui la *Sorella Enrichetta* arriva dall'irrigidimento professionale all'umanità, quanto la vicenda, socialmente colorata, del suo *Uomo della strada* (*Strassenmann*) che risulta tutta

da un soliloquio radiocronistico, cui parchi dialoghi e lo sfondo acustico del Potsdamerplatz fanno da complemento. Ma nè Kesser — che esteriorizza nella *Caduta* l'insorger dei rimorsi di un alpinista agonizzante per mezzo di un tempestoso antagonismo di voci — nè Willy Haas — che contrappone ne *L'ultima notte di Johann Heinrich Merck* (1932) tutti i Merck del passato e dell'anima a quell'unico, indemoniato Merck che ispirò a Goethe la figura di Mefistofele e che ora sta per annullarli tutti suicidandosi — nè Kesser, dico, che autotraspone le proprie novelle, nè Haas, che applica l'erudizione filologica al radioteatro, si accorgono che l'espediente del monologo isolato o sfaccettato è un cavallino di ritorno, un ripetersi in altra forma della stessa impotenza creativa, per cui, incapaci di contrapporre figure vive all'unico e logorroico personaggio centrale dell'io, gli espressionisti superatissimi lo avevano circondato, due lustri prima, di una folla fantomatica di sosia, diversi da lui soltanto di nome.

I tempi non ammettono soste e non consentono ritorni. In campo letterario l'inflazione verbale e patetica dell'espressionismo ha da dieci anni ceduto all'obiettività tendenziosa di quel neorealismo che anche alla radio ha potuto dilagare. E già al timido riaffacciarsi del sentimento sulla soglia della funzionalità didattica — Kästner, che è in forza nell'esercito letterario, ce ne ha fornito un radiofonico esempio — succede, parecchio prima dell'avvento nazista, l'intima conversione dalle aridità del raziocinio alle materne regioni dell'istinto e del sangue e dall'intellettualismo metropolitano sradicato alla tenace religione della terra.

Se questo alla radio non s'avverte, e tutto resta

come in ritardo di una battuta, è perchè autori e dirigenti rimangon gli stessi mentre ancora le associazioni di radioascoltatori nazionalsocialisti non sono arrivate a quel concentramento totalitario che permetterà loro nella notte dal 30 al 31 gennaio 1933 di prender piede alla radio dove due mesi dopo saranno incontestati padroni. Il brusco cambiamento dei programmi non dipende che dall'inerzia opposta dalla radio alla graduale ma imponente affermazione, in politica come in letteratura, di una corrente decisa a travolgere il passato.

Prima dell'avvento, isolata come un monito profetico nell'attualità che non le somiglia, risuona dagli altoparlanti tedeschi, la sera di San Silvestro del 1932, l'allegoria radiofonica di Ernst Wiechert intitolata *La vicenda del mendicante tedesco* (*Das Spiel vom deutschem Bettelmann*, A. Langen-G. Müller Verlag, München 1933). È la simbolica istoria del Giobbe germanico che sfida il destino nell'ora dell'onnipotenza e che torna a casa mutilato e stroncato, scorta la miseria e la morte: un banditore divide tra i popoli le sua vestimenta, errabondo il povero re senza corona batte alle porte del gallico Pilato e vien gettato in un carcere oscuro. Ma dalle tenebre dell'espiazione nasce la luce del risorgimento; i camerati morti rilevano il morente per la nuova impresa; la voce stessa del Crocefisso promette per il figliuoletto superstite con l'anno che muta una nuova dimane.

Dopo di che le dighe s'aprono davvero. E anche in campo radiofonico i nazisti cominciano a lavorare. All'inizio in superficie, ma a poco a poco in profondità. Subito dopo l'avvento, gli eroi e le grandi date della guerra e della rivoluzione, le ignorate imprese del dopoguerra per la difesa della nazionalità minac-

ciata, gli aspetti vari della Germania che si risveglia dànno occasione a un'infinità di lavori patriottico-celebrativi in cui non sempre alla sincerità del sentimento corrisponde un valore indiscutibile. In un secondo tempo, e con una sistematicità tutta tedesca, si tenta di far rivivere — come tuttora fa la trasmittente di Amburgo traverso il reparto *Weltanschauung* — *Gli artefici della storia tedesca* da Arminio il Cherusco al generale von Moltke, e di rievocare alla radio (iniziativa sorta nel 1936) i *Momenti decisivi del destino tedesco* dalle battaglie fridericiane fino all'avvento di Hitler. Lavori come *Deutschland erwache* di Walter Heuer e *Aufbruch und Gestaltung* (*Vigilia e compimento*) di Thomas Westerich sono i piloni ultimi di una grande arcata che si spinge oltremare per raggiunger nel tempo i pionieri della potenza coloniale tedesca dall'esploratore Carl Peters, che Walter Heuer rievoca nel *Vicerè dell'Africa orientale*, a *Johann Wittenborg* che Heinrich Bauer rappresenta nel momento stellare della morte. Analogamente composizioni come *Le api di Tanga* di Hans-joachim Büttner o come *L'insenatura di Lüderitz*, ricordano le colonie perdute e da rivendicare. Alla drammatizzazione poi del recente passato eroico — che nel capitolo dedicato alla radiosintesi abbiam visto nascere dalla conversazione viva dei reduci di qualche grande impresa bellica — fa riscontro una serie grandiosa di radiobiografie che, da Kant a Nietzsche, da Mozart a Weber, da Goethe al poeta soldato Detlev von Liliencron e da Federico di Prussia fino alle donne eroiche della sua casa, esalta filosofi e poeti, musicisti e scienziati, guerrieri e spiriti magni che comunque abbiano ben meritato della Patria.

Ben presto però a questo primo scaglione di radiolavori celebrativi e propedeutici, che spinge le sue propaggini fino all'attualità, s'avvicendano le opere sortite d'impeto dal nuovo modo di vita. Richard Euringer, con la *Passione tedesca 1933*, da noi già altrove esaminata, apre, nell'aprile di quell'anno, una nuova breccia verso il territorio allegorico-lirico scoperto da Wiechert, entro la quale si precipitano, a dir vero con più impeto che fortuna, i fantasmi bellicosi della sua *Danza macabra,* i morti di tutti i fronti e di tutte le nazioni che cacciano da tutta la terra i lemuri viventi della libera lascivia, del pacifismo, del capitalismo, della bacchettoneria politicante e della letteratura corrosiva. L'indignazione soffoca la poesia in questo *Totentanz* (trasm. il 13-XI-1934, ed. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935) dove la mondanità che danza un'oscena carmagnola viene investita dall'ossea sinfonia dei morti giustizieri e dove, come nei misteri medievali, ogni vittima dichiara la propria identità e il proprio supplizio. E allo stesso modo l'umorismo rifiuta i suoi servigi a Euringer che, nella *Giobbiade* (*Die Jobsiade,* Hanseatische Verlagsanstalt 1933), tratta con più grossolanità che umorismo la vicenda di un goliardo beone che finisce guardiano notturno.

Non per questo tuttavia il radiolavoro corale dichiara fallimento. Basterà che torni ad occuparsene Ernst Wiechert, il suo creatore, il narratore-poeta tanto favorevolmente noto anche in Italia per il lirismo implicito, agreste e visionario de *La serva di Jürgen Doskoscil* e de *La signora,* perchè questa forma raggiunga il più alto splendore e attinga vette forse mai toccate prima d'allora. Nell'*Apologo dei morti* (*Das grosse Totenspiel,* 1933) è Dio stesso che,

chiamato a giudizio dalle madri dolorose dei caduti in guerra, suscita per loro il mistero del glorioso calvario materno. In un alone di stupefatta poesia mito, vangelo e realtà si confondono: l'Angelo che annuncia la nascita porta già in sè il presentimento della croce e, alternamente, tre cavalieri cantan presso la culla del neonato e nel cuore della madre la dolcezza dell'amore, la bella morte in guerra e l'inanità della vita terrena. Le trombe dell'Apocalisse e i tamburi della guerra strappano il giovane presago dalla sposa, ma l'amor materno viola il regno e i segreti della morte: se al primo tocco dell'argentea campana coronata d'alloro il figlio dovrà rivedere la madre, e al secondo esser toccato dall'angelo delle tenebre, e al terzo comparire dinanzi a Dio, la madre, e sia pure a prezzo della vita stessa, cercherà di fermare, appendendovisi, il batacchio del fato. Poi salirà la scala del cielo e, tra il celeste coro incontrando il figlio morto, rivivrà capovolto il mistero della pietà: sarà il figlio che, presa sulle braccia la madre esangue, le canterà la ninna-nanna dell'eterna pace.

Ed è di nuovo una ninna-nanna, la ninna-nanna de *La città d'oro* promessa ai poveri per la loro pena, che apre in terra e chiude in cielo un altro rude e soave poemetto radiofonico del Wiechert: *Die goldene Stadt* (trasm. il giovedì santo del 1935, pubbl. nel maggio '35 dalla rivista *Völkische Kultur*). Come cullata in questa visione s'addormenta per sempre la mamma del minatore fedele. Egli le ha chiuso gli occhi ed ha aperto i propri sulla dura realtà della vita. Ma ha accettato da bravo la sua sorte. Soldato laggiù entro le viscere della terra, soldato quassù al richiamo di una Patria che quasi lo ignora. Ha tratto in salvo il capitano ferito il giorno delle speranze per-

dute e non ha imprecato se intanto la fame gli ha sepolti i suoi. Ha consolato un morente nella miniera franata senza che nessuno nell'ultima tenebra potesse consolarlo. E nulla saprebbe dire e di nulla vantarsi se Dio stesso non leggesse dalle sue mani callose la lode dell'umile servo.

Patria, lavoro, fede. Tre cose che non vanno disgiunte. Anche se già scorgono i tetti della Città d'oro, i lavoratori di Wiechert han quasi rimorso dell'eterno sonno. E la loro terra smembrata e umiliata laggiù? Il tema del lavoro è stato spesso affrontato nella Germania di Hitler. *Sinfonia del lavoro* (1933) si chiama appunto una composizione corale di Hans Jürgen Nierentz che precede una serie di documentari lirici simile al già esaminato *Noi costruiamo una strada,* frutto della collaborazione del Nierentz stesso con Peter Hagen. Ed è sempre del Hagen la *Lichtnacht der Wende* che più avanti ci ha fornito un esempio di radiolavoro corale e in cui appunto il destino della Patria tedesca era visto in iscorci storico-lirici. Ma nessuno come Wiechert ha saputo rendere con più scarna semplicità di parole, con più essenzialità poetica e radiofonica, e insieme con maggiore ala, la religiosa necessità della fatica e del sacrificio, la fedeltà alla patria terrena, la fede nel risorgimento di una terra prode e nella certa assunzione dei prodi nella gloria del Cielo.

Benedetto dalla musa popolare è però anche un altro autore noto, l'austriaco Richard Billinger, interprete, nei suoi drammi, degli oscuri istinti delle anime rudimentali e cui riesce, nel radiodramma in versi *Nebbia sul lago* (*Nebel über See,* pubbl. nella rivista *Das Innere Reich,* pag. 1247, 1933), di toccare con intonazione diversa, ma suggestiva per semplice

genuinità, il motivo dell'olocausto per la terra natale. Il figlio di un guardaboschi bavarese porta, novello Pietro Micca, la barbarica cavalleria dell'invasore a sprofondare insieme a lui tra i ghiacci in disgelo del lago di Starnberg velato dalle brume mentre, in un rarefatto clima di sogno, la nebbia e le dolci voci vaganti della mamma e della fidanzata cercan di persuadere il giovane a desistere dal suo sacrificio glorioso. Il mezzo radiofonicamente semplice e popolarescamente suggestivo di un cantastorie lega poi tra loro le scene insieme vigorose e delicate de *Il duca e la figlia del flebotomo* (*Der Herzog und die Baderstochter,* in *Das Innere Reich,* giugno 1934) in cui Billinger, cambiando tema e riprendendo quella storia di Agnese Bernauer che tanto commosse la fantasia dei poeti tedeschi da Otto Ludwig a Federico Hebbel, non l'impernia, come il primo, sulla stregoneria, nè, come il secondo, sulla ragion di Stato, ma fa della fanciulla borghese, che un esoso aristocratico strappa con la morte al figlio innamorato, una creatura liliale e vitale che non sa spiegarsi nè l'eccezionalità del proprio romanzo d'amore, nè i mutevoli umori della folla, nè l'assurdità che la costringe a lasciar così presto la vita.

La letteratura militante dà il più generoso contributo al radioteatro. Paul Alverdes, l'autore, in tempi di molte inutili e letterarie crudezze, del più umano e delicato racconto di guerra — di quella *Pfeiferstube* in cui nel rispetto reciproco e nella sofferenza comune si ritrovano un grande mutilato inglese e i suoi camerati tedeschi — dà alla radio tre lavori la cui intima autenticità rifugge da qualsiasi artificio esteriore. *I volontari* (*Die Freiwilligen,* trasm. nell'autunno del 1933 da Monaco e pubbl. dall'A. Langen-G.

Müller Verlag, München 1934) rendono al vivo, senza la più lieve ombra di retorica, l'impeto insonne col quale l'adolescenza tedesca si lancia inebriata nella fornace della battaglia e la gioiosa obbedienza di quei figliuoli e il loro infantile morire. La stessa commozione senza lacrime, pacata, virile si ritrova anche nelle limpide e drastiche scene de *La fuga* (*Die Flucht*, pubbl. in *Das Innere Reich*, novembre 1936), in cui la grandezza religiosa della morale militare ha ragione sulla rivolta umana dell'aspirante Worin che, eroe sul campo, diserta d'improvviso le bandiere di Federico il Grande per cercare infine egli stesso il marziale giudizio che con la morte lo redima. Quel che Alverdes concede liberalmente all'antitesi giova respiratamente al suo credo. Mai contrapposizioni banali di bianco e nero. Se il giovane hitleriano de *Il quartiere d'inverno* (*Das Winterlager*, trasm. nel 1934 da Monaco per il *Jugendfunk*, pubbl. dall'A. Langen-G. Müller, München 1935) si sperde in montagna insieme al compagno che si è trascinato dietro in disobbedienza al caposquadra, egli espia l'insubordinazione cercando di raggiungere a tutti i costi col semisvenuto il rifugio; e la ricerca eroica intrapresa dagli altri rende vano nella bella unità ogni militaresco rimprovero. Ieri ed oggi si ricongiungono: i giovani ascoltano col fiato sospeso i racconti dei due reduci di guerra che li hanno aiutati nel ricercar gli sperduti e gli antichi combattenti si riconoscono a loro volta nell'intrepida gioventù. Senza impiego d'eloquenza. In una chiara luce di poesia.

Alverdes è il reduce che crea una sua sigla, tedesca ma anche universale, di mitezza e di forza. Ogni sua creazione ha un inconfondibile accento di verità che trova eco nel cuore di tutti i combattenti. Il dovere

militare ha invece in Wilhelm von Scholz, autore di vecchia scuola, un'aria piuttosto romanzesca e ne fa testimonianza l'autotrasposizione della novella *Die Pflicht,* in cui un aviatore giapponese salvato da due ingegneri militari americani coinvolge sè e i suoi salvatori in un disastro simulato per aver intuito in essi delle spie. C'è insomma chi indovina e chi sballa; ma molti altri scrittori noti — da Friedrich Griese a Otto Gmelin, da Rudolf Binding a Hans Friedrich Blunck, dallo svizzero Jacob Schaffner all'austriaco Josef Weinheber — hanno dato e continuano a dare al microfono lavori propri o trasposizioni dalle proprie opere mentre, accanto ad essi, nuovi nomi s'affermano che la letteratura radiofonica tedesca avoca esclusivamente a sè.

Vediamone qualcuno. Josef Martin Bauer parla de *L'eterno contadino* (*Der ewige Bauer,* 1933) in quasi tutti i suoi radiolavori: parafrasando un motto dell'Edda consola i figli della gleba dimostrando che *Ogni vivente arriva un giorno alla sua vacca* (*Der Lebende kommt noch zur Kuh,* 1935); rievocando *La ritirata dei contadini del 1812* (1935) sa ricordar loro che l'ora della libertà può seguir molto da presso quella dell'ultima umiliazione e, con l'esempio di *Uno che ritorna* (*Ein Mensch kehrt heim,* 1937), conferma a tutti che la vera ricchezza è quella di ritrovarsi uomo nella terra dei padri. E infelice chi non se ne sa contentare.

A Walter Julius Bloem, autore molto festeggiato, si deve poi la prima tetralogia radiofonica tedesca. Il gruppo di soldati che ottiene dal proprio ufficiale *Licenza sulla parola* (*Urlaub auf Ehrenwort,* 1936) quando c'è ordine di non allontanarsi dalla tradotta ferma alla stazione del loro paese natìo, è quello stesso

che fa passare in cavalleria le *Due paia di scarpe* di un volontario figlio di famiglia per insegnargli che sotto le armi si deve saper spartire. Invano poi, in *Die Tauben der Isabelle* (1936), il medesimo ragazzo s'adoprerà per salvar da una strage di supposti piccioni viaggiatori le colombe della sua francese forosetta. L'idillio è una parentesi, la guerra dura anche dopo la pace. Tutti per uno, i superstiti commilitoni accorron sul Baltico quando un loro compagno li chiama a difendere dal bolscevismo dilagante quell'ultimo lembo di terra tedesca (*Das lebende Land,* 1937). Abbandonati dal mondo e dalla Patria, essi combattono allora una disperata battaglia segnando coi loro morti l'impegno di una vittoria avvenire.

Questa tetralogia è stata uno dei più grandi successi del 1937 anche se altrove — nelle ballate radiofoniche di Martin Raschke, ad esempio, tra cui citiamo *Le navi morte* (1934) e *I quattordici salvatori di Gottleuba* (1937) — il tema della solidarietà civile, nazionale ed umana variamente ricorra.

E certo molto a questo punto ci sarebbe ancora da dire. Non si dovrebbe forse passar sotto silenzio ciò che ha dato alla radio il poeta francone Anton Dörfler, o il prussiano Hans Rehberg, o il wiechertiano Keienburg, o l'eclettico e fecondo Walter Brockmeier; nè tacer della coppia Günther Eich e Artur Kuhnert, autrice de *La fortuna e la sciagura di Nanuk* (1935), ingenuo esquimese vittima del cinematografo e della corrotta civiltà; nè dimenticare un radiolavoro serrato e pieno di drammaticità che il predetto Günther Eich ha ricavato nel '37 dal fortunato romanzo *Radium* di Rudolf Brunngraber che s'impernia, com'è noto, sulle avventurose vicende del radio all'indomani della sua scoperta. Ma dove trovar posto allora per le nu-

merose radiobiografie di P. P. Althaus, di W. Gilbricht, di O. Rombach, di A. Betzner, di F. G. Hoefert e d'infiniti altri? E come sinteticamente render giustizia a tutti?

No. Gli elenchi non servono a nulla e quel che abbiamo detto ci sembra sufficiente a dimostrare come la Germania d'oggi faccia tutto il possibile per mantenere l'alto livello artistico e tecnico raggiunto in quindici anni d'esperimenti tenaci e di persuaso fervore creativo.

Ora il turno tocca alla Francia che, da un punto di vista strettamente cronologico, avrebbe avuto perfino un certo diritto di precedenza.

IL RADIOTEATRO FRANCESE

La storia del radioteatro francese s'inizia con un episodio di realtà romanzesca. Verso le 19 del giorno 21 ottobre 1924, sulla lunghezza d'onda 1870, che è quella su cui trasmette di solito, ma non a quell'ora, Radio Paris, molti radioascoltatori disseminati in ogni parte della Francia intercettano, prima fievoli e poi sempre più distinti, gli appelli disperati della nave *Ville Saint Martin* che cola a picco per una falla, a 40° di latitudine nord e a 39° di longitudine est. Alla voce del radiotelegrafista s'aggiungono, tra gli ululati del fortunale, gli urli di terrore dell'equipaggio e infine l'ordine del capitano di mettere le cinture di salvataggio precedente di poco un silenzio sul cui significato non v'è possibilità di dubbio. Tutti passano una brutta notte, i meno intraprendenti scrivono a Radio-Paris, i più pratici telegrafano al Prefetto Marittimo della regione o mandan dispacci ai giornali. Il *Matin* si scervella all'indomani sull'*angoissant mystère,* tanto più che il nome della nave, inesistente sui registri marittimi, si confonde con quello di un *cargo* di Rouen. E la ridda delle congetture continuerebbe all'infinito se Radio-Paris non s'affrettasse ad

avvertire che l'impressionante trasmissione avvenuta in un'ora insolita non era altro che la prova generale del radiodramma *Marémoto* di Pierre Cusy e Gabriel Germinet, riuscito *primo ex aequo* con *Agonie* di Paul Camille nel concorso bandito dall'*Impartial Français,* comunicando contemporaneamente che il radiodramma in parola sarebbe stato messo in programma la sera dopo.

Però il Ministro della Marina non è di questo avviso e, proibendo la trasmissione del radioscenario *Marémoto* per ragioni di sicurezza della vita in mare e di pubblica tranquillità, non può esimersi dall'aggiungere che, dal punto di vista degli ingombri atmosferici come da quello del perfezionamento della modulazione, meglio converrebbe che le emittenti trasmettessero delle audizioni musicali *plûtot que des décors de bruits.* L'ordine, malgrado l'amenità del consiglio, è giustificato, non potendosi davvero pretendere che la maggioranza dei radioascoltatori sappia che le navi in pericolo lanciano i loro appelli per radiotelegrafia e non radiotelefonicamente. E la conseguenza paradossale di queste premesse è che il radioteatro francese va a nascere in Inghilterra dove la B. B. C., trasmettendo *Marémoto* il 25 febbraio 1925, può allegramente tranquillizzare i propri radioascoltatori mettendo in grado i più acuti d'indovinare che il punto dato dal radiotelegrafista avrebbe fatto naufragare la nave mille chilometri al sud di Tripoli e cioè in pieno Sahara.

Fino a che punto quest'avventura può aver influito sullo sviluppo del radioteatro in un Paese diviso tra una Radio di Stato tradizionalista e Società radiofoniche troppo inclini, per ragioni pubblicitarie, a seguire il facile gusto degli ascoltatori? Anche senza

voler stabilire il principio, spesso fallace, del *post hoc, ergo propter hoc,* è un fatto che bisogna attendere fino al 1928 perchè le idee più felici enunciate in appendice a *Marémoto,* e poi sviluppate da Pierre Cusy e Gabriel Germinet a prefazione del loro antologico *Théâtre radiophonique* (1926), abbiano un principio d'attuazione. In Francia i due collaboratori non riescono intanto a dar vita nemmeno alla parte meno buona del loro programma, quella che impegnerebbe il radioteatro, destinato com'è al gran pubblico, ad affidarsi a situazioni estreme, sia comiche che drammatiche. È ancora una volta la B. B. C. che nel '25 s'incaricherà della *Transmission radiotéléphonique du nouveau théâtre Great Guignol* in cui, per qualche minuto, vien fatto credere ai radioascoltatori che un attore, suicida nella finzione scenica, si sia sparato per davvero. Due altri lavoretti, pubblicati nel libro citato, — e cioè la *Transmission radiotéléphonique d'une séance à l'Académie des Inscriptions et de Belles Lettres de Victoria Nyanza en l'an 3992,* dove si riferiscono con intenzioni satiriche le ricerche archeologiche dei negri tra le rovine della distrutta Europa, e un folcloristico e piuttosto anemico *Crépuscule napolitain* — non trovano, radiofonicamente parlando, acquirenti.

Eppure Maurice Vinot, nome effettivo di Gabriel Germinet, è tutt'altro che il primo venuto. Pioniere della radio in Francia, egli è il primo direttore del *Poste Radiola* e, dal 1922 al 1928, l'attivo direttore di Radio-Paris. Si deve a lui il primo scambio di programmi tra la Francia e l'Inghilterra (1922) e, fin dal '22, la prima *Contribution à l'étude des applications de la radiophonie* nella letteratura, nel giornalismo e nel teatro. Ma bisognerà arrivare al '36 per-

chè Paul Dermée scriva: « *saluons très bas ce grand précurseur* » e perchè Carlos Larronde, uno dei più insigni autori radiofonici francesi, riconosca in lui quegli che ha aperto la strada a tutti gli altri.

Però, mentre Germinet, sdegnato ai patri numi, tace per dieci anni, le sue idee camminano anche se tutti si son dimenticati di chi ha dato loro l'aire. Quando nel marzo del 1928 Paul Deharme, il più caro tra i discepoli di Germinet, pubblica sulla *Nouvelle Revue Française* le dodici regole intese a liberare il radioteatro dal realismo e a farlo in qualche modo partecipe dell'immaginosa meccanica dei sogni (regole commentate anche in Italia da Umberto Bernasconi, vedi *Il Popolo Toscano* del 25 aprile '28 e *L'Impero* del 28 giugno '28) nessuno, neppure il ben informato André Coeuroy, ricorda che lo spunto proviene dal capitolo terzo del *Théâtre Radiophonique* più sopra citato. Del resto l'avventura drammatica *Un incident au pont de Hibou* che il Deharme, troppo presto scomparso, traspone nel '28 da una novella di Ambroise Bierce, corredandola del dovuto *décor de bruits* e di un apposito commento musicale, non è la più persuasiva applicazione dei suoi principi innovatori, proprio come nel '29 *L'express 175* di René Christauflor, clamorosamente annunciato dall'autore come il corrispettivo delle sovrapposizioni cinematografiche, è appena appena un « giallo » nobilitato, in cui un macchinista finisce per far deragliare la locomotiva sentendo intorno a sè, in uno spettrale secondo piano acustico, le voci dei suoi morti. Il *Navire perdu dans la tempête* di Jean Agraive si mette sulla rotta di *Marémoto* e insomma tutto, in quegli inizi, passa sotto le forche caudine del sensazionale: Théo Bergerat compreso che, dopo aver

tentato il genere comico-musicale con *La fleur des Indes* e *Lantourloupette,* si volge decisamente al tragico con radiolavori filmistici tipo *L'énigme du Châlet Normand* o con la trasposizione (udite! udite!) dei famigerati *Misteri di Parigi* di Eugenio Sue, amico del popolino e delle bancarelle.

Gli anni successivi portano delle novità e delle sorprese. È nel '29 che René Arnaud inizia la serie dei suoi « momenti storici » che vogliono essere, sulla base di documenti autentici e su di una gamma che va dalla Rivoluzione Francese al Primo Impero e da Napoleone I al '48, una riproduzione drammatizzata ma fedele del passato. Ed è nel '30 che dopo aver ascoltato con orrore la bestiale trasmissione radiofonica d'una delle sue commedie, l'arguto Tristan Bernard s'induce a scrivere appositamente per la radio *Le narcotique,* in cui una vecchia nevrastenica, tormentata dall'insonnia e addormentata a scopo di furto da alcuni malfattori, deplora svegliandosi non il saccheggio subito ma l'impossibilità di farsi indicare l'ipnotico meraviglioso. Però la botte vecchia s'adatta solo per eccezione a contenere il vino nuovo e, per indovinato che possa essere questo primo lavoro e azzeccate le idee che Bernard esprime a proposito di radioteatro, tutti gli atti e gli atterelli ch'egli appresta in seguito per la messa in onda hanno di radiofonico poco più che la pretesa.

Dalle onde sonore affiorano invece e per la radio vivono e scrivono, Suzanne e Cita Malard, figlia e madre, la cui caratteristica inconfondibile, rivelatasi fin dal loro primo lavoro — *La Grotta di Fingal* (1932), tre momenti, trasmessi anche in Italia, della vita amorosa di Felice Mendelssohn — sta nel condurre una vicenda quasi in correlazione ritmica e liri-

ca col paesaggio musicale di sfondo. Il loro programma di strangolare l'eloquenza dimentica gli argini da opporre agli straripamenti del *pathos*: la declamazione alla francese è il difetto capitale di questa coppia. Le intenzioni delle Malard non potrebbero tuttavia essere più nobili: *Centrale Éternité* spezza nel '32 il bando antireligioso che sembra gravare sulla radio francese; trasmessa più tardi anche da noi, *Ossessione* (1933) denuncia a suo modo, nell'inutile fuga di un tale dagli ossessionanti rumori della città verso l'ormai sparita pace campagnola della sua infanzia, quello che Sigismondo Freud ha definito il disagio nella civiltà. Tecnicamente però questo lungo sfogo sonorizzato, rivolto a un interlocutore che non fiata, rappresenta un ben trascurabile progresso in rapporto a quell'iniziale *Agonie* di Paul Camille, premiata nel '24 insieme a *Marémoto,* in cui un moribondo ha l'allegrissima idea di confidare ai radioascoltatori l'angoscia dei suoi ultimi istanti.

Certo anche le Malard tentano di battere radiofonicamente e psicologicamente strade nuove. Ne *L'Impénétrable* (1934) un disco che fa ascoltare a due vecchi genitori la voce della figlia lontana sembra loro meno autentico della lettera che dice press'a poco le stesse cose. In *Démarage* (1934), molto più ingenuo, una nenia esotica, echeggiante nell'aria la stessa notte in cui muore il maresciallo Lyautey, suggerisce a un giovane incerto nella scelta della propria carriera, di cercar gloria a ricchezza nel mondo coloniale. Poi sono di nuovo i grandi musicisti radiobiografati che offrono sfondi d'armonie ai lavori delle Malard. Senonchè nel *Bellini* (1935), che tra tutti è il migliore e che è stato trasmesso anche da noi sotto il titolo *Tu sola o Maddalena* (1936), quel che è bello — il

paesaggio musicale tratto dalle opere del Catanese — non è nuovo e quel che crede di esser nuovo è tutt'altro che bello. Anche se trovassimo cento storici disposti a giurarci che nell'anno di grazia 1835 tutti i grandi morenti parlassero alle loro apparizioni un linguaggio da capocronaca, non manderemmo giù il pedestre resoconto che questo Bellini malardiano ha il coraggio di servire al fantasma confidente di Maddalena Fumaroli con una prolissità che i posteri non han saputo perdonare nemmeno a Klopstock quando, ne *La morte di Adamo,* fa defungere per tre atti interi quel nostro prisco parente che di esitar tanto sulla soglia fatale aveva tutto il diritto essendo insomma uno dei primi cui toccava varcarla.

Ci avvicineremmo di parecchio al vero se concludessimo dicendo che le Malard hanno il torto d'affogare in un diluvio di parole l'originalità indiscutibile dei loro spunti. Nelle quattro puntate del ciclo radiofonico *Le Dieu vivant,* trasmesso dalla Domenica delle Palme alla Domenica pasquale del 1937, e pubblicato da Editions Spes (Paris 1937), un giornalista parigino, incaricato di un'inchiesta su Gesù di Nazaret nel disincantato mondo moderno, risale, poco soddisfatto delle banali risposte ricevute, il corso del tempo e, riferiti in forma di radiocronaca i più significativi episodi della vita del Redentore fino al martirio e alla resurrezione, ritorna poi nell'ambiente delle persone interrogate dove, sia pure in mezzo alla banalità del mondo moderno, finisce per riconoscere l'onnipresenza e l'onnipotenza del Cristo. Ma questa vicenda che, trattata da un poeta, avrebbe potuto prestarsi ad effetti superbi si riduce a un ricalco alquanto modesto degli impareggiabili testi evangelici. Ne *Les survivants* (trasm. il 7-XI-'37) il colera spopola

una vasta regione: i sopravvissuti, una ragazza e un giovanotto, si incontrano e si amano come se fossero il primo uomo e la prima donna emersi dal creato. Ma quanto chiacchiera lei destandosi e che logorrea tra tutti e due! Nemmeno Georges Colin, regista, ha potuto metter loro la mordacchia.

Se ora torniamo indietro di tre anni, ritroviamo un Germinet convertito dal sensazionalismo degli inizi all'aristocratica arte dei mezzi toni. Ma nel 1934 l'intimismo s'è già conquistato il suo posto nel teatro invisibile europeo e *L'infirme aux mains de lumière*, che il nostro autore traspone da un romanzo di Edouard Estaunié, pur creando climi enigmaticamente morbidi intorno alla vicenda del piccolo impiegato che ammaina le vele della vita in crepuscolare soggezione alla candida sorella malata, pecca, secondo noi, di qualche prolissità e forse ha il torto di ripresentare il « confidente » delle vecchie commedie nella figura dell'amico e di affidare troppe cose, che andrebbero invece drammaticamente realizzate, allo « storico » sotto specie di fatalistica « voce sconosciuta ». Questo non impedisce tuttavia che un fascino singolare emani da questo lavoro trasmesso anche in Italia nell'estate del 1936.

Da allora Germinet non si risparmia: scrive in collaborazione con Gaston Revel un grazioso « giallo » rosa (*La nuit de Luzy*, 1934) e traspone una quantità di bozzetti del noto umorista parigino Cami, da *L'Empalé* (1935) a *Le petit chaperon rose* (1935) e da *Coeur de raccomodeur* (1936) a *Un rôle difficile ou respect filial* (1935) in cui un attore, chiamato all'ultimo momento a sostituire un collega nella parte di Cambronne, non riesce, per timore reverenziale, a lanciar contro il padre, che si trova di fronte in

uniforme di generale inglese, la famosa, sconcia ed eroica parola. Infine Germinet — raggiunte anche le antenne belghe, svizzere e polacche — torna spiritualmente in Italia, dov'è vissuto otto anni, trasponendo, con eclettismo un po' vertiginoso, operette morali del Leopardi (*Ruysch e le mummie*, 1935; *Solariana*, 1937), racconti di Annie Vivanti (*Reviana*) e novelle di Enrico Ragusa (*Chambre à deux*, 1934; *Le géniomètre*, 1936) mentre prepara polifonie radiofoniche in collaborazione con François Bernouard e col maestro Cliquet-Pleyel (*Feriana*) e commedie musicali insieme ad A. de Rischaud e al maestro Darius Milhaud.

Ma in questa ricerca di complementi musicali Germinet è già in certo senso emulo delle iniziative altrui. *Tam-tam* di Julien Maigret, trasmesso a Parigi il 13 luglio 1933 e poi ripreso da Brusselle, da Vienna, da Lussemburgo e da Londra, segna a questo proposito una data nella storia del radioteatro francese, in quanto è il primo radiodramma che in Francia si affidi alla suggestione evocativa di un ritmo e al commento di una musica appositamente scritta. Un bianco, che per aver disprezzato l'amore della sua *madama* nera vien massacrato dagli antropofaghi dell'Ubanghi, è al centro di una vicenda in cui, come in *Trader-Horn*, l'ossessionante ritmo del *tam-tam* suscita il mistero e la primigenia ferocia di un continente seminesplorato, mentre la musica di Henri Tomasi vela d'armoniose distanze i toni troppo crudi del dramma. *Mers du Sud*, composto sulla stessa formula esotica e senza esclusione dell'ingrediente musicale di Tomasi, è invece il dramma dell'europeo che, dopo aver cercato come un refrigerio la primitiva semplicità dei Maori, non sa adeguarvisi

e, perduta la bella Taueré, torna, ma solo per morirvi, nel cosidetto mondo civile.

L'esempio di Julien Maigret — autore, tra l'altro, di *Ajax*, de *La singulière rencontre*, de *La parole est au camarade Tchouriguine* e della già citata radiosintesi *Espagne '37* — è straordinariamente fecondo. Una seconda edizione di *Marémoto* vien messa in onda nel '37 con commenti musicali di Tomasi. Compositori come Jacques Ibert, Rosenthal, Jean Clergue creano partiture che, pur non esorbitando dalla loro funzione complementare, contribuiscono ad elevare artisticamente l'atmosfera dei radiolavori. E questa forma di collaborazione tra parola e musica raggiunge la sua espressione più alta in due lavori di Carlos Larronde, stampati ora nel *Théâtre invisible* (Denoël et Steel, Paris 1936): *Le douzième coup de minuit*, un poema orchestrale in due parti e un prologo musicato da Arthur Honneger, e il dramma ideofonico *Le Chant des Sphères* la cui parte musicale è stata affidata a Nicolas Obouhow.

Quando dopo quaranta accuratissime prove, la Radio Coloniale, allora diretta anche artisticamente dal valoroso Julien Maigret, trasmise il 27 dicembre 1933 *Il dodicesimo colpo di mezzanotte*, questo lavoro, considerato senza precedenti nel radioteatro francese, venne salutato con commosso entusiasmo dalla critica che deplorò soltanto ch'esso non fosse stato registrato ed oggi ancora esso resiste vittoriosamente alla lettura. I terrori dell'anno mille — ispiratori sia di saturnali scatenati che dei mistici rapimenti dai quali sorge, espiatrice e simbolica, una cattedrale edificata da pie mani artigiane — sono il punto da cui si snoda, meravigliosamente variata nei temi, evidente agli occhi dell'anima per poetica e drammatica concre-

tezza, una sinfonia che ricorda come clima Paul Claudel. Col *Canto delle sfere* (trasmesso da Radio-Paris, regista Georges Colin, nel 1936) la singolare vita di Giordano Bruno, evocata senza viete contrapposizioni tra scienza e fede, risorge quindi in quella fedeltà storica che è sola dell'arte e in un'ubiquità che unicamente la radio sa ottenere quando si tratti di far interferire, in insegnative equivalenze, passato presente avvenire. Aggiungeremo che nessun effetto è affidato a risapute negromanzie di rumori e, che, « *jeux de voix dans l'espace* », questo lavoro attua davvero, dov'è necessario, quel che Paul Deharme invano aveva richiesto a se stesso: l'aereo contrappunto d'immagini che è il modo di pensare nel sogno, ma che può esser anche l'armoniosa metrica dell'azione quand'essa si sviluppi in clima d'invisibilità.

Tutta una sinfonia della montagna intorno a un idillio molto semplice è poi *Le langage des sommets* che ci porta sui Pirenei tra canti pastorali baschi, campane, gridi d'aquile, mormorii di ruscelli, e che Julien Maigret, quando ancora dirigeva la Radio Coloniale, mise in onda con amorosa cura registrando a parte su dischi il rilevante *décor* musicale e sonoro. E *L'autre soleil,* un radiolavoro simbolico e spiritualista, va ancora ricordato tra le opere più musicalmente e radiofonicamente pensate del Larronde.

Il poeta Ferdinand Divoire non gli somiglia. Rappresentante forse unico del movimento simultaneista, egli cerca di seguire nella bizzarra prosa sinfonica della *Naissance du Poème* (Editions Eugène Figuière, Paris) l'intima genesi della creazione poetica. Su di uno sfondo monotono di parole allitterate s'alternano, al trepido incoraggiamento delle muse, frammenti di versi, conati di rime, parodistiche glosse dell'auto-

critica e infantileggianti dadà dell'imbarazzo, finchè a poco a poco un verso, due versi, una strofe, una vera strofe di un'effettiva poesia di Divoire prendono forma e consistenza. Realizzata al Teatro Odéon di Parigi nel febbraio del '19 con Larronde nella parte del poeta in travaglio creativo, si può dire che questa composizione che scende spiritualmente per li rami del paroliberismo di Marinetti aspetti, cinque anni prima del sorgere del radioteatro, la sua messa in onda e che la trovi molto più tardi, interprete, felicemente invisibile, il complesso Autant-Lara. Oggi, di questa vicenda che ha per atmosfera l'ipercosciente, esiste perfino una registrazione grammofonica.

Da qui parte, radiofonicamente parlando, Divoire che ha un suo nome affermato nella poesia francese d'avanguardia. Malefiche pervicaci coatte paralizzanti, le voci interiori, che suggeriscono insuccesso, disguidi capziosi, doli e disastri improbabili all'uomo d'affari che nel *Poème des amis et des ennemis* ha giuocato la carta decisiva, surrogano, con vicende supposte, quella regolare e reale che altre voci intime fiduciose ed amiche tentano di presentare all'agitato ed unico protagonista prima che il trillo del telefono venga a liberarlo dall'angoscia con l'annuncio della partita vinta. È il dramma silenzioso dell'anima proiettato sullo schermo auditivo, allegoricamente concretato in voci smaterializzate, anzichè in banali incarnazioni visive. Malgrado la variante formale, è della stessa natura anche il soliloquio dell'uomo qualunque in *Journée,* consuntivo serale e sonorizzato della sua misera e schiava vita d'ogni giorno.

A volte, come in certi racconti di Bontempelli, il linguaggio figurato prende consistenza almeno vocale

nelle fantasie radiofoniche di Divoire. Trasponendo in dialogo delle considerazioni di Maeterlinck sulla vita in comune di due sposi (*Sur une chronique de Maeterlinck*, 1935), e su quel che avverrebbe se i loro pensieri intimi potessero vivere in mezzo a loro, il nostro autore dà veramente voce a quelle due folle caleidoscopiche e spesso misere e sudice di sentimenti, concupiscenze e ricordi, contrappuntando quella ressa vocale con l'intonazione pacata della moglie e del marito che alternamente leggono e commentano la prosa maeterlinchiana. Ma le due azioni si sovrappongono senza l'indispensabile incidenza drammatica.

D'altro genere sono i lavori di Divoire che prendon le mosse da *Marathon*, episodio tragico in due parti composto fin dal '24 e pubblicato nel settembre di quell'anno a supplemento del n. 36 della rivista *Théâtre et Comoedia illustré*. Anche questo lavoro sostanzialmente corale, in cui, con efficace parallelismo, si presenta l'agora ateniese in angosciata attesa del corridore che annuncerà l'esito della battaglia di Maratona e la piazza di un villaggio francese prima che si decidano vittoriosamente le sorti della battaglia della Marna, ha dei numeri radiofonici avanti lettera. L'autore, disperando forse che una scena delle solite potesse contenere tanta gente e realizzare senza intoppi gli indicati contrappunti dialogici, dedica il dramma « al grande maestro di teatro di Russia, d'America o d'altrove » che sia capace di rappresentarlo. Ci pensa invece per radio Georges Colin che mette in onda con la bravura consueta anche gli altri radiodrammi di Divoire: un *Daniel et les songes* (1932) che ricalca episodi biblici senza particolare originalità e un *Don Chisciotte* (1937) che, corredato dalle musiche di Henri Tomasi e

ripreso di recente anche dalla radio belga, è una libera e forse un po' prolissa trasposizione del capolavoro di Cervantes visto traverso il generoso commento di Unamuno.

Ma non è in codesti rifacimenti storico-mitici che va cercato il vero Divoire. La sua sigla è tutta in una dialettica interiore che la radio permette d'estrinsecare auditivamente con una facilità che, tra gli altri, ha tentato anche Paul Castan, il direttore solerte del reparto drammatico Tour Eiffel, di cui è doveroso far qui il nome non solo per l'attività esegetica e pratica da lui esperita in favore dell'arte radiofonica e per aver egli messo in onda, da attore e da regista esperto, almeno un migliaio di opere classiche dimenticate, ma per alcuni suoi radiolavori di carattere vario o fiabesco.

Troppa gente priva d'idee e di stile determinato ingombra dei propri prodotti verbosi l'invisibile scena francese per tentarci d'aggiungere un elenco di nomi a quelli degli autori scelti da noi con un criterio qualitativo. Ma non possiamo far a meno di segnalare il successo, ottenuto nel secondo semestre del 1937, dai corti metraggi radiofonici di Diamant-Berger. Evocati da voci opportunamente scelte e contrapposte, i caratteri balzan fuori con una vivezza e drasticità esemplari da queste azioni rapide che talvolta s'avvantaggiano dell'ossatura di qualche processo celebre.

Dalla loro stringatezza avrebbe certo qualcosa da imparare Marius Riollet, autore di un ciclo storico in cinque puntate intitolato *France* che si è incominciato a trasmettere nel gennaio del '38 e in cui la storia, ridotta in pillole effimere, non può davvero pretendere di venir considerata maestra di vita.

Commovente è invece apparsa, malgrado i troppi legamenti narrativi tra le varie scene, la recentissima e popolaresca radiobiografia di *Jacquard,* l'operaio inventore cui l'industria serica lionese deve il telaio che porta il suo nome: autori Guy d'Abzac e Max Charlier. E questo è tutto.

Ma poichè il Belgio è letterariamente ed anche radiofonicamente tributario della Francia, non sarà forse inopportuno fare qui il nome di Théo Fleischman, direttore dell'I.N.R. di Brusselle e proteiforme scrittore. Non v'è genere radiofonico ch'egli non abbia trattato: girando la ruota del tempo a ritroso egli ha immaginato una volta cosa sarebbe stata una trasmissione radiofonica allo scoppio della grande guerra; sulla scorta rigorosa dei documenti storici ha rievocato il dramma di *Waterloo* (1934); fiancheggiato dal musicista Marcel Pot ha varato il prototipo di quei « jeux radiophoniques » che ancor oggi, variando dal comico al drammatico, vanno per la maggiore in un Paese che preferisce il radioteatro genuino e sintetico a tutte le sbrodolature adattate. Dalle composizioni religiose occasionali degli inizi (*Le songe d'une nuit de Noël,* musicato nel 1923 da Fernand Quinet e *Le jeu de la Passion,* 1930) egli passa al leggendario *Soleil de minuit,* al problematico *Faut-il tuer le mandarin?* (1932) al simbolismo poetico di *Archibald, danseur de corde* e alla tensione dei « gialli ».

Su questo repertorio di un solo autore eclettissimo, che è insieme un animatore, si modella tutto il radioteatro belga.

Ma ecco che qui l'itinerario straniero s'interrompe perchè la cronologia ci permette finalmente d'entrare in casa nostra.

PANORAMA DEL RADIOTEATRO ITALIANO

Il teatro radiofonico italiano, che ha solo otto anni di vita, non deve molto alle fame consacrate. La sua breve storia — se altrove non si fosser viste numerose eccezioni — starebbe quasi a provare che le arti nuove non traggono i loro assi dall'esercito regolare, ma dall'anonima falange dei meno edotti e perciò meno inceppati, i quali, non avendo conti da rendere al passato, nè timore dell'insuccesso possibile, trovano, insieme al contenuto cui credono, la forma che naturalmente gli si adegua.

Ma questi imprevenuti o spericolati non ci sono in principio o non s'interessano ancora della radio. E gli autori di grido o non l'ascoltano o accettano, per interesse o per pigrizia, la tesi corrente secondo la quale, essendo la buona commedia di teatro anche la più radiofonica, il radioteatro vero e proprio o è un giuoco o non esiste.

All'istinto artistico del giuoco è probabile obbedisse anche Luigi Chiarelli quando nell'ottobre del 1929, assimilata ascoltando la tecnica nuova, affida alle stazioni di Milano e di Torino i « trenta fonoquadri » de *L'anello di Teodosio,* che costituiscono, in

ordine di tempo, la prima radiocommedia italiana (vedi testo ne « *La Lettura* », n. 11 dell'anno XXIX, novembre 1929). Sostanzialmente si tratta di un « falso giallo » o di un'avventura, un po' filiforme, di « vita intensa » in cui tre *detectives* da burla, in traccia di uno storico anello scomparso, apprendono, dopo le più bislacche peripezie, che il famoso cimelio aveva semplicemente cambiato di vetrina nel negozio del gioielliere distratto. E in fatto di forma sarebbe ingiusto rimproverare all'autore de *La maschera e il volto* difetti comuni a tutto il radioteatro iniziale: l'abuso della consentita molteplicità di luogo e quella sonorizzazione troppo folta e realistica contro cui, ma solo parecchi anni dopo, dovrà mettere in guardia Bontempelli. L'unico appunto sensato che si può fargli è d'aver preso anche lo scherzo troppo poco sul serio e d'essersi insomma impegnato in quel lavoretto assai meno che per la più modesta delle sue creature teatrali.

D'altra parte la commediola doveva pur rispondere al livello radiofonico mondiale se la B.B.C. si decise a trasmetterla da Londra nel 1931. Primato, dunque, in senso cronologico e primato di esportazione. E se pure in linea assoluta *L'anello di Teodosio* è quello che è, e non fa concorrenza ai classici del ridere, ogni altro rilievo muore letteralmente sulle labbra se si ricordino i prodotti che, magari sotto la generica etichetta della radiorivista, osavano offrire all'ascoltazione delle invisibili migliaia autori di cui è carità tacere il nome e che pure si preoccupavano e si preoccupano dell'esito di una loro « prima » anche nel più spopolato teatro di provincia. È impossibile pensare che solo i magri compensi d'allora determinassero tanta sciatteria e leggerezza. Vi colla-

borava anche la sfiducia nel mezzo, creduto deteriore, e cui al massimo si credeva di poter fare qualche piccola concessione formale.

Cosicchè quando, nel 1932, l'*Eiar* invita un gruppo di commediografi italiani a scrivere dei lavori per la radio, non si ha davvero l'impressione che tutti gli interessati si sien posti la domanda: « Ho io in mente qualche cosa che si possa esprimere radiofonicamente e sia inconcepibile in qualunque altra forma? ». Lucio d'Ambra con *La fanteria dell'amore* (che è una garbata ma diffusa esaltazione dell'innamorato pedinatore paziente), Alberto Donaudy con *La macchina del divo* (dove la temporanea e indebita appropriazione di un'auto dischiude a un giovane appassionato e squattrinato tutte le porte della fortuna), Piero Mazzolotti con *L'appuntamento in cielo* (che induce un aviatore, deluso da un *flirt,* a nuovi ardimenti dell'ala), Gino Rocca con le radioscene gialle *Gli ultimi del krak,* fanno tutti, più o meno, del vecchio teatro che non inganna nessuno anche se qualche scena si svolge all'esterno o si compiace di sommarie punteggiature acustiche. Più agile e mimetico, Alessandro de Stefani si riallaccia, a distanza d'anni, a Chiarelli. Ma *La dinamo dell'eroismo* dà più l'impressione di svolgere un penso radiofonico che d'obbedire a un'intima necessità creativa: la molteplicità di luogo — meccanicamente determinata dal fatto che il protagonista deve sempre cercar nuove occasioni a una morte che sola gli permetterà di risarcire la moglie non amata della dote perduta al giuoco — è uno schermo fin troppo evidente all'effettiva immobilità e prevedibilità di un contenuto che tende al lieto fine del divorzio e dei nuovi sponsali con una lentezza tutta teatrale, con-

trappuntata da una rumoristica scarsamente inventiva.

E sorprendente è solo il caso di F. T. Marinetti che, pur formulando un anno dopo, in un manifesto pubblicato su la *Gazzetta del Popolo,* una serie d'idee abbastanza accettabili sull'arte radiofonica (a prescinder, s' intende, dalle sue profezie sul telettattilismo, teleprofumo e telesapore), ci dà nel 1932, con *Violetta e gli aeroplani,* un lavoro in tutti i sensi all'acqua di rose, anche se inteso a mostrarci un'infanzia che vive pericolosamente. La storia si ripete: come erano stati altri, e non i futuristi, a realizzare i postulati possibili del manifesto sul Teatro lanciato nel '15, così ad altri spetterà di rivoluzionare o d'innovare il radioteatro indipendentemente però dalle richieste marinettiane.

Intanto, dopo questo episodio di collaborazione cercata, s'afferma spontanea anche in Italia la radiobiografia come forma drammatica. Solo il primo esperimento del genere — la trasposizione radiofonica de *Le mie prigioni,* tentata nel 1933 da Gigi Michelotti e da Lando Ambrosini correndo il primo centenario dell'opera — rivela peraltro qualche elemento originale d'inquadratura come, ad esempio, quel cupo rumor di saracinesca sollevata che, nei momenti maggiormente concitati del racconto del Pellico alla madre e all'abate Giordano, sembra togliere il diaframma tra il presente e un passato che rivive nella drammatica immediatezza degli episodi sceneggiati. Altre radiobiografie vengono sfornate a varie riprese e con diversa fortuna dalla coppia specializzata Galar e Artù: da *Alba di regno,* che apre la serie rievocando efficacemente Emanuele Filiberto, a *Il servitore dei poveri,* che dà sobrio ri-

salto alla vita del Beato Cottolengo, a un discreto *Lulli* e a un infelice e postmalardiano *Vincenzo Bellini*. Ma esse non si dipartono da una sagoma risaputamente teatrale.

Ed è forse questa generale persistenza del vecchio teatro nel clima radiofonico che determina il primo insofferente moto dei giovani. La bomba scoppia nel 1934 durante l'« Ora radiofonica » del Guf milanese, corollario ai primi Littoriali della Cultura e dell'Arte; gli studenti lanciatori rispondono ai nomi di Renato Castellani e Livio Castiglioni; l'ordigno infernale si chiama *suonomontaggio*. Ma se giustamente questi giovani avvertono che nessun altro spettacolo ha più bisogno d'emanciparsi dai limitati e inadeguati casi del teatro borghese di quel che non ne abbia il radioteatro, meglio di tutti indicato ad esprimere con mezzi nuovi esperienze spirituali collettive, e se, con altrettanto senno, riconoscono che delle immense possibilità sonore della radio si è fatto fino a quel momento un uso dilettantesco ed errato, essi sbagliano in pieno quando, spostando l'accento dalla parola al suono e al rumore, e dimenticando in pratica che il caso collettivo non può essere teatralmente se non un serrato contrappunto di casi individuali significativi, si lascian prender la mano dagli strumenti di registrazione a tutto detrimento di una persuasiva espressione drammatica. I dischi o nastri che sintetizzano le loro laboriose esperienze combinano effettivamente suoni, rumori, parole in un impasto radiofonico notevolmente omogeneo entro il quale però scompare, ben altrimenti che nel fotomontaggio, ogni parvenza d'umanità. *In linea,* che avrebbe dovuto rendere evidente all'audizione il ritrovarsi di tutto un popolo dallo smarrimento alla

fede, fonde benissimo voce rumore urlo suono canto melodia, ma non comunica che un vago e incombente senso fantomatico ben lontano dalle enunciate intenzioni. E così ne *La battaglia del Piave,* fatica del solo Castellani, l'attacco nemico contrappuntato dal canto dell'*Ich hatte einen Kamaraden,* il bombardamento da cui affiora l'urlo delle ondate contrattaccanti, il meccanico snodarsi del comunicato austriaco di disfatta tra il miagolìo rarefatto delle granate e l'infine prevalente mormorìo del fiume sarebbero stati tutti elementi atti a formar clima, se proprio l'elemento principe — il dramma, che incomincia anche alla radio dalla parola dell'uomo — non fosse venuto a mancare e se, all'errore tecnico della prevalenza di quelle che abbiamo chiamato consonanti radiofoniche sulle vocali, non fosse venuto ad aggiungersi lo stesso eccesso di coralità acefala che compromise a Firenze il *18 BL* come teatro di masse. Le masse a teatro non vivono se non individualmente differenziate e drammaticamente risolte; e quando più tardi il Castellani verrà a dirci che « lo spettacolo radiofonico deve fare del coro il suo scenario, la sua ragione di essere » e che l'ambiente sonoro è il primo attore e che il dialogo viene ad avere, incorporato nel movimento generale del suono, « un valore puramente didascalico », egli non farà che sanzionare in teoria l'errore commesso in pratica.

Se però i preziosi insegnamenti tecnici che comunque derivano da questo primo esperimento non hanno virtù d'incoraggiare gli studi di registrazione, troppo inceppati in Italia dalla costosità del materiale e dal persistente scetticismo degli specialisti, l'episodio dei suonomontaggi ha innegabilmente il

merito d'aver smosso le acque e d'aver richiamato sulla radio l'interesse dei giovani. Dopo un lungo periodo di stasi, ravvivato soltanto da due bozzetti di guerra di Carlo Salsa (*Dolina diruta* e *Confidenze ai trinceristi*) e da un « giallo » a indovinello in cui Giuseppe Romualdi, da vecchia volpe teatrante, aveva lasciato risolvere ai radioascoltatori il *Dilemma eroico* del suo medico irredento, stretto tra il richiamo della Patria e quello del suo dovere, l'anno 1935 si chiude con la rivelazione di due autori giovanissimi: gli universitari Aldo Franco Pessina ed Ettore Giannini.

Coi *Nocchieri dell'etere* — la cui vaga somiglianza con la *Fahrt ins All* di Karl Behr è puramente casuale — il Pessina non solo mette al servizio del suo lavoro, come già altra volta si è osservato, l'interesse che la radiocronaca suscita come eco viva e immediata della realtà in divenire, ma raggiunge, primo in Italia, quell'ideale di simultaneità e di compenetrazione d'ambienti che solo la radio sa perfettamente ottenere. La vita dei tre ardimentosi nel razzo sidereo di cui abbiamo ascoltato la partenza si fonde con quella, variamente trepidante, del mondo che li segue; e inventiva, competenza scientifica, sapiente dosatura degli effetti fanno sì che la tensione perduri, agonisticamente e radiofonicamente, fino a a quando il proiettile abitato raggiunge la sua meta stellare.

Più ancora del Pessina, che s'è limitato a un unico lavoro, dà affidamento il napoletano Ettore Giannini. Non tanto per la tollerante semplicità di un messaggio che sembra scaturire spontaneo da quella multanime e compenetrata vita partenopea in cui, tutti partecipando curiosi ma solleciti ai casi d'ognu-

no, al singolo non rimane che l'alternativa tra la reazione insofferente o la comprensiva adesione; quanto perchè Giannini, in una sua fecondità non esente da giovanili abborracciature, è tuttavia uno dei pochi che padroneggi in pieno la sintassi radiofonica e pensi auditivamente e tesaurizzi per la radio un'esperienza cinematografica che gli valse nel 1936 il titolo di Littore per il film a passo ridotto. Si potrà magari osservare che in *Isolato C,* scritto dal Giannini nel '35 in collaborazione con Marco Celsi, « Uno che passa » si lascia persuadere troppo facilmente da « Uno che pensa » a desistere dai suoi disperati propositi e che un fondicciuolo retorico non manca in quel ritrovare la virtù via via che dalle sozzure dei piani nobili ci si avvicini all'illusa o sognante o fidente e in ultimo contagiosa purità delle soffitte; ma non si può negare che questi « tre momenti radiofonici », felici specie nella parte popolaresca, abbian tale sapienza di trapassi, e complessiva genuinità, e respiro collettivo da segnare una data nella storia del radioteatro italiano e da giustificare appieno il successo riportato in Isvizzera e in Cecoslovacchia. E così non va esente da mende nemmeno il radiogrottesco *Gente in treno* (1936) dove l'incubo del funzionario, stretto tra le esigenze del regolamento e l'indisciplina dei viaggiatori, si rallenta in discussione proprio quando dovrebbe tendersi e concentrarsi nell'imminenza del disastro ferroviario. Ma il senso della coralità minuta, e un dialogo che è radiofonico per stringatezza e arguta vivacità di rimbalzi, sono i numeri su cui Giannini può tranquillamente puntare anche quando — come per il già citato *Uno della folla,* cui vanno nel '35 i lauri littoriali — è la contingenza a dare lo spunto e

perfino nei casi — si ricordi *Transatlantico* (1937), già esaminato — in cui l'impegno d'arte ceda al proposito d'interessare e di divertire. *Arriva una nave* (1937), il più recente lavoro di Giannini, pur riprendendo il tema del disastro nella miniera che ha tenuto a battesimo il radioteatro, sdegna i facili effetti dei « gialli » e deriva dalla catastrofe, posta a premessa e non a termine, un'antitesi piena di lirismo tra la tradizione che lega un giovane isolano alle viscere della terra e il miraggio che col volto della fanciulla amata lo attira sul mare. Ma se la ruota degli eventi, fatta girare radiofonicamente a ritroso, dà luogo ad effetti suggestivi di sovrapposizioni cronologiche ed ambientali, essa non imprime alla vicenda quel ritmo serrato che in generale il radiodramma richiede e che il Giannini certamente raggiungerà in seguito se la sua tendenza lirica non lo porterà invece a tentare forme più esplicitamente corali.

Ettore Giannini — che è oggi uno degli autori da cui più si spera e i cui lavori, oltre che in Isvizzera e in Cecoslovacchia, sono stati trasmessi anche in Brasile ed in Francia — è stato segnalato favorevolmente dalla critica fin dal suo apparire. La Fely Silvestri preludia invece così infelicemente da meritarsi le più aspre censure. Ma bastano pochi anni perchè, fatti propri gli altrui rilievi, essa trovi una sua particolare formula radioteatrale che si risolve nel creare un clima di mistero col solo mezzo della parola e di un'appena sommaria sonorizzazione. A persuadersi che la produzione della Silvestri sia radiofonica basta il fatto che difficilmente con mezzi da palcoscenico si potrebbe ottenere quel senso di vaga balcanicità che dal *Notturno macedone* (1936) in poi

è in qualche modo la sigla auditiva dei suoi lavori. L'invisibilità accentua, in altre parole, uno stato d'animo che i generici figurini teatrali rischierebbero di banalizzare. E del resto anche *Lo specchio e le idee,* uscito premiato nel '36 da un concorso di cui tra poco diremo, naviga, malgrado l'acerba ruralità del dialogo e i nomi italiani delle *dramatis personae,* in una specie di limbo slavo-orientale, carico d'indefinibile malìa. Conviene peraltro aggiungere che questo strano fiume, su cui natan frammenti di leggende macabre e di barbare superstizioni, non ci rivela mai la sua foce e che ne *L'amore di Ghetiza* (1937) e perfino nel breve bozzetto *Nitova, colui che non sbaglia* (1938) si ha come l'impressione di venire avvolti in una fitta nebbia iridescente o portati verso non so quale madreperlaceo o subacqueo mulinello al quale l'autrice stessa finisce, come ipnotizzata, per abbandonarsi trascinando gli altri con sè.

Quel che invece minaccia Francesco Ferruccio Cerio, l'autore de *L'urlo,* scritto per il teatro in collaborazione con Alessandro de Stefani, è la sua stessa esuberanza. Senza lasciar tempo ai suoi spunti radiofonici, spesso indovinati, di maturare, egli li sciupa correndo a precipizio dall'idea dell'attuazione. Perciò la romantica fuga di una marionetta verso la vita resta artisticamente a metà strada ne *L'avventura di Smeraldina.* Perciò, in *HP=Uomo,* l'idea del motore mastodontico insidiato dalle forze della natura si sfiata nel simbolismo ottocentesco del colloquio tra il Tempo e la Materia, e il treno de *L'Imperatore della velocità,* per quanto sospinto dal bombardamento degli atomi, va ad infrangersi sul paraurti avvenirista di Giulio Verne. Perciò in *Beffare,* rievocazione radiofonica della beffa di Buccari, l'in-

terpolata didiscalìa affioca il lirismo e rallenta l'azione. E la stessa impazienza compromette le doti di Cerio traspositore che popola i *Monti pallidi,* emergenti da una leggenda alpina di Carlo Felice Wolff, di una farragine antiradiofonica di personaggi e che in *Rinascita,* ricavata da una novella di Rosso di San Secondo, diluisce in tre atti quel che avrebbe potuto risolvere in una stringata successione di scene. Potrà domani il Cerio, illuminato su ciò che insidia il suo fertile ingegno, sorvegliarsi di più? È quello che fermamente speriamo.

Non poco intanto, a valorizzare il già esistente e a documentare il generale raffinamento di sensibilità, giova il Concorso per radiocommedie bandito dall'*Eiar* nel '35 e conclusosi nel '36. Se ottomila lettere di radioascoltatori concorrenti a un premio non bastano nel '32, dopo la trasmissione dei cinque radiolavori da noi discussi dopo quello di Chiarelli, a dare « un'indicazione netta sulla strada che si deve seguire per dare alla radiofonia una sua arte », come constata l'*Annuario dell'Anno III* dell'*Eiar,* i ben quattrocentoventuno partecipanti al concorso dell'anno XIV dimostrano per lo meno di non ignorare l'esistenza di un radioteatro e i dieci lavori tra premiati e segnalati provano che quest'arte, anche da qualcuno che sta al di fuori, la si è, bene o male, imparata.

Infatti solo la Silvestri e Giuseppina Ferioli — autrice dell'idillio automobilistico intitolato *Passaggio a livello,* già da noi altrove citato — hanno avuto a che fare col microfono. Gli altri sei autori — fatto abbastanza significativo — è la prima volta che tentano la radio. Da nessuno dei dieci vien fuori, intendiamoci, il capolavoro. E anzi all'atto pratico, la trasmissione decapita tentativi che alla lettura eran

parsi audaci o di qualche merito. Ma un buon livello c'è. Se anche *Radiosogno* di Ernesto Caballo — un giovane che ora collabora attivamente alle radioscene e alle radiosintesi minime del « terzo programma » — si rivela un'arruffata e pallida reviviscenza del *Peer Gynt;* se *I tre fiori* di Armando Pardini, estrosi in principio, diventan « gialli » al second'atto; se *Asfalto* di Mary Farina non esce dal bozzettistico e se *Tre uomini nello spazio* — già tradotti da Germinet e accaparrati da una stazione francese — non sono a nostro gusto, che una pallida parafrasi dei *Nocchieri* di Pessina, non si può mettere in dubbio l'ispirazione vissuta di *Quelli della prima batteria,* radioscene di guerra di Pietro Sanpaolesi, oppure negare una certa spirituale soavità alla *Passeggiata notturna* di Oreste Gasperini, in cui la maturità inappagata di un uomo riprende forza dalla prima delusa aspettazione amorosa di un giovane, e questa in quella si rinfranca. La poca sintesi, l'arbitrario contrappunto di discorsi troppo pacati con il concitato sfondo acustico di un teatro in fiamme sono difetti non trascurabili, i quali però non impediscono di annoverare il lavoro del Gasperini tra gli esempi di radioteatro intimo insieme al *Chi va là?* di Eugenio Galvano. Questo bozzetto radiofonico, che mescola un allarme notturno in A. O. con un idillio casto sospeso tra veglia e sonno, è anzi il solo tra i radiolavori premiati che resti in repertorio a fianco di *Colorado* di Alberto Croce, filmistica istoria di un treno spezzato in due e della redenzione di un bandito galante, in cui l'autore alla tecnica del « giallo » si sforza di sposare il principio, tutto radiofonico, delle azioni concomitanti.

Sempre nel '35 nasce *Il processo delle voci* di Car-

lo Linati e Mario Lazzari. Con un procedimento simile a quello adottato dal tedesco Hermann Kesser e dai francesi Fernand Divoire e Paul Castan, il rimorso di uno scrittore per aver indotto con la sua acrimonia un'amichetta ad andarsene s'esteriorizza qui in un conflitto, d'innegabile effetto radiofonico, tra le voci della gelosia e dell'immaginazione, dell'egoismo e del dubbio, dell'orgoglio e del rimpianto, dei sensi e del cuore.

A parte l'esiguità della causale e il romantico lieto fine, questo dibattito trascendente dimostra ancora una volta come nessuna forma d'arte al di fuori della radio possa oggi, senza cadere in banali materializzazioni, impersonare sentimenti al modo delle allegorie medievali. E nemmeno Richard Euringer supera in questo senso il Linati che al suo tumulto di voci contradditorie sa conferire in certi punti accenti d'incubo e interferenze di sogno.

Se fosse nostro proposito allineare opere e nomi non dovremmo a questo punto dimenticarci di nessuno tra i tanti che hanno dato lavori alla radio: nè di Cesare Meano, apprezzabile più che per il suo *Scalo di fortuna* per una *Delusione di Melisenda,* piena di accorata ironia; nè di Vittorio Minucci che in *Come sarà?* dimostra garbatamente come nessuna realtà visiva possa uguagliare l'illusione che alla radio ci fa innamorare di una voce; nè di Lorenzo Gigli e della sua romantica *Casa sulle rotaie;* nè di Mario Buzzichini e del suo parodistico *Trittico del falso giallo;* nè di Leo Galetto che, abbandonato nel '38 lo pseudonimo di Galar, tenta, inquadrando scenicamente alcune musiche del Boccherini, la forma del « concerto parlato » e che, con molto minore fortuna, rievoca *Una sera a Venezia con Tiziano e Tintoretto*

dimenticando che la didascalìa iniziale è un relitto d'altri tempi e anzi una sorella di latte del prologo, bandito dalle ribalte da almeno duecent'anni. E altri nomi ancora dovremmo annoverare da Alberto Casella, che alterna la sua intelligente opera di regista con troppo rari esperimenti di radioteatro, a Gherardo Gherardi che alla trasmittente romana, di cui egli dirige il reparto teatro, ha offerto, per il Natale del '36, un « presepe animato » e che Cesare Vico Lodovici, autore drammatico particolarmente adatto per intimità d'accenti a creare vicende radiofoniche, ha voluto associarsi in una rievocazione celebrativa intitolata *Chi marcia davanti alle bandiere?* (1937). All'ultim'ora abbiamo anche ascoltato una Felj Silvestri leggermente schiarita in certi suoi *Incantesimi agresti* (1938) e nel bozzetto *Facciamo società.* Ma questo non modifica il nostro giudizio.

Passando dal particolare al generale rileviamo piuttosto l'accentuato aumento delle trasmissioni genuinamente radioteatrali che nel '37 sono state in complesso 26, due al mese all'incirca, e che in questo 1938, dato l'apporto del Terzo programma, raggiungeranno certo, tra radiolavori piccoli e grandi, la quadruplicata media di due per settimana.

E qui potremmo far punto se non ci sembrasse doveroso almeno un accenno all'attività svolta in campo radioteatrale dalla Radio Svizzera Italiana che, sotto il fervido impulso del regista e soggettista Guido Calgari, non solo ha creato nei suoi ascoltatori il gusto del radioteatro genuino con numerose trasmissioni di radioteatro straniero, ma ha messo insieme, dal 1934 ad oggi, un piccolo repertorio dialettale e italiano di radiosintesi, di radiobiografie drammatizzate, di radiocommedie e di radiodrammi, dovuto in parte ad

autori regnicoli come Angelo Frattini, ma in grandissima maggioranza ad italiani della Svizzera tra cui il Calgari stesso, Vittore Frigerio, Pietro Voga, Giovanni Ferretti, Virgilio Chiesa e diversi altri.

Tutto sommato possiamo concludere che, dopo molte appassionate diatribe e reiterato fervore di tentativi, oggi esiste un radioteatro italiano. Invocato e incoraggiato da una critica che funziona da circa sei anni, saltuaria dapprima e poi più assidua, diffusa ed attrezzata; accolto con sempre maggiore comprensione dal pubblico; messo in onda con cura e spesso sollecitato dall'*Eiar*, il radioteatro di casa nostra tiene ormai testa dignitosamente alla produzione straniera, pur non avendo ancora sfruttate tutte le possibilità aperte alla radio nei dominii sconfinati della poesia.

Questo verrà in seguito. Il terreno, per ora, è stato dissodato. Qualche semente è caduta. Qualche frutto s'è raccolto. È stato vinto lo scetticismo iniziale. Gli arditi si son buttati avanti e han pagato, come sempre, il loro tributo. Ora aspettiamo il grosso dell'esercito: gli autori di qualità, le opere di polso, il poeta.

IL RADIOTEATRO NEGLI ALTRI PAESI

Ed ora continuiamo, un po' più speditamente, la nostra rassegna. Essa non ha seguito un criterio rigidamente cronologico, ma l'ha contemperato con valutazioni d'ordine qualitativo. Se avessero dovuto prevalere questioni di precedenza, certo un posto nei primi ranghi sarebbe toccato alla Cecoslovacchia che fin dal '28 possiede un repertorio che va dal « giallo », precorritore obbligato, alla rievocazione storica, e, dalla trasposizione ben condotta, al culto radioteatrale degli eroi dal tempo della Riforma hussita fino alla conquistata indipendenza nazionale.

Oggi in Cecoslovacchia il radioteatro genuino rappresenta il cinquanta per cento esatto delle trasmissioni radiodrammatiche. Ai radiolavori filmistici della durata massima di novanta minuti fanno riscontro corti metraggi di un quarto d'ora e ai soggetti sensazionali dei primi tempi si sono a poco a poco sostituiti lavori di maggiore quota e perfino poemi radiofonici che, in un paese musicale come la Cecoslovacchia, non hanno difficoltà a trovar chi dia loro uno sfondo armonioso. Tra i tanti citeremo — perchè è stato l'unico ad avere, insieme a un premio, anche

gli onori della pubblicazione — il *Cristobal Colon* di Fr. Kosik, oratorio radiofonico in cui prosa e poesia, monologo e dialogo, oltre ai cori e alla musica di Vilem Tauskay, avvolgono la terrena e tragica vicenda del grande italiano in un clima rapsodico che la trasfigura.

Arrivata due anni dopo la Cecoslovacchia a far sentire la propria voce nell'etere, la Polonia si studia subito di emularla radioteatralmente. Esaurita presto la fase sensazionale, la Polskie Radio si volge alla radiobiografia drammatizzata spesso polarizzandola su Chopin, che la natia Varsavia ricorda, come s'è detto, perfino nel segnale d'intervallo. Qualche volta come ne *Le vacanze a Nohan* di Jaroslaw Iwanszkiewitz, il grande musicista non è presente che nelle sue sonate e nel dibattito di chi si contesta il suo cuore.

Altre radiocommedie polacche si colorano di una spiritualità classicamente slava, redenzionistica e trasognata; altre ancora, e sono le migliori, gareggiano col teatro francese nella delicatezza intimista dei toni. Una coppia bellissima, ne *Le due finestre al quinto piano* di Irene Dehnel, dovrà dirsi addio perchè ciascuno dei due, amoreggiando non visto, credeva di poter un giorno, con la propria grazia, consolare la supposta bruttezza dell'altro. La menzogna scoperta isterilisce il loro sentimento.

Uno sviluppo in profondità corrisponde anche in Polonia alla durata sempre più ridotta dei lavori che si tengono generalmente al disotto dei quarantacinque minuti e che spesso, per i passaggi di scena, s'avvalgono di complementi musicali.

La Romania si è fermata alla trasposizione dei romanzi e a un folclore drammatico destinato molto probabilmente a non varcare le frontiere. L'Ungheria

ha radiobiografato il suo Liszt e tentato un po' tutti i generi senza raggiungere in nessuno l'esportabilità del suo teatro. La Jugoslavia, che ha una letteratura tanto giovane, si sforza anch'essa di dare il suo contributo al teatro invisibile.

Molto di più si potrebbe intanto esigere dalla Russia che vanta tradizioni letterarie e teatrali gloriose. Ma, a teatro come alla radio, l'U.R.S.S. si preoccupa di far dire anche ai capolavori del passato solo quanto serve alla politica di Stalin. Per il resto si drammatizzano radiofonicamente episodi della Comune o della rivoluzione bolscevica. Un certo Bächer ha scritto un radiolavoro intitolato *Io canto il piano quinquennale,* altri ha regalato musica e parole al sistema lavorativo di Stakanoff, altri ancora presentano propagandisticamente usine, pellegrinaggi alla Mecca moscovita, attualità drammatizzate. La trasposizione con musiche borgognone, orchestre e cori del romanzo *Colas Breugnon* di Romain Rolland cui accenna, a pag. 150 del suo citato libro documentario, Arno Huth, deve certo la sua messa in onda più al filocomunismo dell'autore che al valore intrinseco dell'opera. Il *Verdi* trasmesso nel '34, in cui la figura del Nostro si presenta circondata dai suoi interpreti, dal suo pubblico e da personaggi del Risorgimento su di uno sfondo, radiofonicamente indovinato, di dispute, frammenti d'opera e scene di folla, resta così l'esempio veramente più unico che raro di un radiolavoro diffuso senza fini ideologici o funzionali.

Di nuovo, trascinati dall'argomento, abbiamo abbandonato ogni proposito cronologico. Ma ora bisogna pur far giustizia alla Svezia, dove la *Radiojänst* serve fin dal 1930 ai suoi numerosi abbonati un repertorio vario, ma in prevalenza etico-sociale, cui col-

labora di frequente Hjalmar Bergmann, autore di una certa fama nei teatri di lassù. La Norvegia, radioteatralmente un po' meno attrezzata, rivela press'a poco gli stessi gusti della sua vicina scandinava.

In Danimarca, dove la radio è popolarissima e dove si fa un gran consumo di radiocommedie, le trasmissioni in serie di tipo nordamericano sono preferite da un pubblico che sta molto in casa e che i narratori hanno abituato alle storie lunghe. Va da sè che Andersen, genio familiare, venga di continuo trasposto e radiobiografato e che anche la *Maria Grubbe* del danese Jacobsen abbia fatto conoscenza col radioteatro. Inoltre lavori a tinta sociale trovan buona accoglienza all'ascolto.

L'Olanda, nota in tutto il mondo per le sue ricche imbandigioni di musica leggera, fa assumere al radioteatro il colore delle sue trasmittenti: l'associazione radiofonica laica mette in onda un repertorio piuttosto eclettico; dalla radio cattolica partono i « misteri » moderni o i cicli edificanti di un Toom Rammlet; la V.A.R.A. socialisteggiante fa proletarizzare lo stesso evangelo da Martien Beversluis e ha trasmesso perfino una radiobiografia di Carlo Marx.

Dov'è che non si tenta il teatro radiofonico? Perfino in Cina, prima dell'intervento giapponese, la stazione di Nanchino metteva in onda dei lavori drammatici. Gli autori rispondevano ai nomi di Chen-Ta-Pei, di Hsi Shih e di P. C. Fan; le trame, abbastanza aggrovigliate, trattavano per lo più tragicissimi argomenti di guerra per una media durata di ore due, nè sappiamo se fossero o no scritte appositamente per la radio. Da un insieme di cose crediamo di capire che codesta produzione abbia molti punti di contatto con quella che allietava, e forse diletta

ancora, il popolino giallo che ogni sera gremisce il teatro cinese di Chong-Wa nella città di Avana, capitale della Repubblica di Cuba da me visitata nel '24. Personaggi vestiti di scintillanti kimono o di stracci, che il trovarobe fornisce a vista di tutto il necessario comprese le truccature, s'alternano tenendo lunghi discorsi, sincopati a ogni parola da colpi di gong o dal ticchettio dello xilofono. A volte una cantilena monotona si sostituisce alla flagellata prosa e un'orchestrina strappaprecordi sposa i suoi lamenti striduli ai pietosi miagolii delle attrici e ai boati ritmici degli attori. La messa in onda ha certamente il vantaggio di far sparire il trovarobe; ma il resto rimane.

In Brasile s'incomincia a capire cosa sia radioteatro genuino dopo la prima trasmissione del *Transatlantico* di Giannini. Ma anche prima esiste laggiù un radioteatro embrionale di derivazione scenica diretta nel quale Stracittà fa le più brutte figure mentre l'esaltazione dell'umile vita campagnola e il lirismo strapaesano trovano facili risorse radiofoniche in un folclore musicale che assomma e fonde in sè gli elementi ritmici e melodici del triplice *pathos* indiano, negro e portoghese di cui è soffusa etnicamente l'anima brasiliana. Si tratta in generale di lavori brevi che di radiofonico non hanno se non i frequenti cambiamenti di scena e una sonorizzazione piuttosto approssimativa.

Vanno comunque segnalati alcuni autori di maggior rilievo. Oduvaldo Vianna, commediografo e cineasta, ha dato alla radio con discreto successo *Notte di ballo* e *Rugiada paulista*. Di Gilberto de Andrade si può citare *L'altoparlante;* e lavori pieni di vivacità e spigliatezza, immaginosi ma non profondi, e più letterari che radiofonici hanno per autori Heitor Mo-

desto, Raul de Bellis e Paolo Magalhâes. Ma il migliore di tutti è forse Carlo da Veiga Lima, il compianto autore della *Testa di San Giovanni*, artista di più ampi orizzonti e di gusto più controllato, che al suo lirismo moraleggiante accoppiava una schietta sensibilità radiofonica.

L'esperimento finora meglio riuscito è l'adattamento radiofonico di uno scherzo letterario del sardonico umorista Machado de Assis, noto anche in Italia per l'eccellente traduzione de *Le memorie postume di Braz Cubas* curata a suo tempo da Mario da Silva. Concepita nel 1876, questa *Filosofia di un paio di scarpe* acquistò alla radio una nuova vivacità.

Movimenti in favore del radioteatro si sono infine avuti a Pernambuco ad opera di Oscar Moreira Pinto, direttore della Società Radio Club di quella città e radiotifoso eminente, a San Paolo dove si agita lo scrittore Menotti del Picchia, che ha al suo attivo alcune fantasie radiofoniche, e a Rio de Janeiro dove Mario da Silva introduce, traduce e cura la messa in onda di radiolavori italiani e dove il *Correio da Mañha*, uno dei quotidiani più letti, pubblica una rubrica radiofonica quotidiana.

La nostra rassegna — incominciata col decano dei lavori radiofonici che oggi ha la veneranda età di tredici anni — può chiudersi adesso accennando al radioteatro più giovane, cui ha dato l'aire nell'aprile del 1936, dalla trasmittente di città del Messico, il giornalista e scrittore Armando de Maria y Campos. Questo fervido pioniere dell'arte radiofonica nell'antica terra degli aztechi è anche autore di un libro intitolato *El Teatro del Aire* (Ediciones Botas, Mexico, 1937) che giustifica con il sottotitolo modesto *notas para periodicos*, appunti per i giornali, il fatto

di dare, insieme alle idee proprie, larghi riassunti delle idee altrui (due interi capitoli del libro di Arnheim figurano per esempio in appendice) e di collazionare, senza eccessive preoccupazioni di metodo e a puro scopo informativo, critiche e interviste riportate da giornali stranieri e rapporti di trasmittenti. Le pagine del De Maria, rispondenti alla odierna sensibilità radiofonica e utili dal punto di vista documentario, sono inoltre l'indice di un entusiasmo tipicamente sudamericano che porta quei nostri lontani fratelli latini a conoscere sempre dell'antico continente molto più di quel che in Europa non si sappia di loro e testimoniano dell'ansia che li spinge a mettersi sempre, e di gran corsa, al corrente di tutto.

Per riguadagnare un tempo che gli sembra perduto, il De Maria, in mancanza di produzione locale, inaugura le trasmissioni genuinamente radiofoniche del suo *teatro del aire* con tutta una serie di radiocommedie di autori portoghesi, francesi, spagnoli e sudamericani e con un gran numero di adattamenti di lavori russi, austriaci, italiani e ungheresi. Ma ben presto — e verrebbe voglia di dire a tambur battente — si forma, da lui sollecitato, un repertorio messicano. Il poeta folcloristico Carlos Riva Larrauri scrive una radiocommedia intitolata *A qui no hay mas que una cama* (*Qui non c'è che un solo letto*), il commediografo ex-soggettista cinematografico Antonio Helù si fa avanti con *Un beso rogado* (*Un bacio richiesto*), lo stesso Armando de Maria scrive e mette in onda due radiocommedie: *Me juego la cabeza* (*Mi giuoco la testa*) e *Cosas grandes, pequeñas palabras* (*Cose grandi, piccole parole*).

Come se non bastasse, salta fuori anche una coppia di fratelli, Armando e German List Arzubide, di

una fecondità addirittura impressionante. Armando scrive un radiolavoro dal tonico titolo *Revolucion... Revolucion;* German, dopo averlo emulato con un messicanissimo *Veinte contra la dictatura,* collabora con lui in *Tierra,* efficace inquadratura radiofonica della scoperta colombiana e primo anello di un grande ciclo di divulgazione storica.

E qui finisce il nostro giro del mondo.

CONCLUSIONI SUL RADIOTEATRO

Con quasi respirata naturalezza, tutte le forme della radio s'evolvono verso il radioteatro. Il monologo tende a diventare dialogo, intervista, dibattito, scena. Testimonianze dirette s'infilzano nel giornale parlato, e, nella radiocronaca, la realtà la vince sul resoconto riflesso. Alla scena singola, già in qualche modo rappresentata dal referto del radiocronista, subentra, con la rassegna auditiva, il principio della successione e della varietà. Il documentario sfocia nella radiosintesi, la radiosintesi è già teatro. Il radioteatro imperniato, come abbiamo visto, sui principi della sintesi e della successione s'avvicina, almeno in alcune tra le sue forme, alla tecnica cinematografica. Al procedimento fotodinamico del cinematografo corrisponde, anche se in un ritmo che l'unica dimensione superstite rende più celere, il procedimento fonodinamico della radio.

L'ultima tappa vedrà sanato il divorzio, sempre brevissimo, tra udito e vista, che il connubio naturale rende quasi indivisibili. Come la parola è venuta ad aggiungersi al film muto rallentandone il ritmo, così la visione, con gli stessi prevedibili ef-

fetti, verrà ad accoppiarsi a quelle che sono oggi espressioni puramente auditive. La radio e il cinema, forma concava e convessa, sembran fatte apposta per combaciare domani nel nuovo complesso radiovisivo.

Questo ha portato taluni a dubitare dell'avvenire del radioteatro. Già nel '32 Tyrone Guthrie si scoraggia pensando all'avvento della televisione. E altri, ossessionati da questa idea, pensano al radiodramma come a una creatura adolescente che già porti in sè un germe mortale.

Ma non nasciamo forse tutti con la certa prospettiva di morire? Il nostro sviluppo si compie egualmente. E un'evoluzione del radioteatro, dal giorno in cui è nato fino ad oggi, non è, crediamo, contestabile dopo le molte prove da noi addotte: da lavori impostati sul sensazionale o affidati a puri effetti rumoristici siamo ormai arrivati ad opere acusticamente sobrie e poeticamente rispettabili che, suggestive all'audizione, conservano il loro fascino anche alla lettura. E questo a smentita di chi sostiene che l'esiguità, ahimè internazionale, dei compensi per le radiocommedie impedisca la loro possibile fioritura qualitativa. È ben vero che la migliore delle radiocommedie non si può replicare che due o tre volte al massimo per la ragione che il pubblico immenso della radio ascolta simultaneamente e non s'avvicenda come quello dei teatri; ed è verissimo che la messa in onda di un lavoro appositamente scritto rende in generale, e quasi dovunque, quanto una commedia che, avendo fatto a teatro i suoi bravi incassi, può considerare i diritti che le vengono dalla trasmissione come un di più. Ma questa palese ingiustizia, cui sarebbe doveroso porre riparo ottenendo alla radiocommedia condizioni più vantaggiose e non identiche a

quelle che portano acqua al mare dei lavori teatrali, questa ingiustizia palese non ha impedito a un Wiechert o a un Larronde di scriver per la radio delle cose belle: proprio come il fatto che i canti non danno pane non ha per nulla inaridito l'ideale aiuola da cui fioriscono con elementare spontaneità le primavere liriche.

Dovrà dunque perire quel che pure è sbocciato alla radio? E quello ch'era un mezzo d'espressione autonomo sarà destinato, come taluni credono, a diventare, per quel che riguarda il radioteatro, un semplice mezzo di trasmissione? È vero, è credibile, è possibile che film parlato e lavoro radiovisivo sien per diventare una sola cosa?

Noi condividiamo pienamente a questo proposito l'idea espressa da Lance Sieveking (a pag. 405 del citato *The stuff of the radio*) secondo il quale nessuna invenzione può uccider niente di quello che esiste, tranne le cose che tentano di avere le stesse funzioni in maniera meno soddisfacente. Come il telefono non ha ucciso la lettera, come la radio non ha spazzato via la stampa, ma anzi le è servita da stimolante, così, pensa il Sieveking, la televisione non ammazzerà la radio. Arditamente, anzi, egli preconizza fin dal 1932 un *television panel,* un sistema di ripresa e di missaggio televisivi che rinnovi fonicamente ed otticamente i prodigi del *dramatic control panel,* del famoso quadro dei controlli drammatici, croce e delizia dell'età di mezzo della radiofonia. E si può dire ch'egli è stato profeta dato che davvero la più aggiornata tecnica radiovisiva oggi appresta un quadro di missaggio per cui sarà possibile riprendere singolarmente tre scene svolgentisi in tre « studi » distinti dissolvendo l'una nell'altra o sovrapponendole

TV

con un sistema anche più facile della ripresa cinematografica e con la possibilità, per giunta, d'infilare qua e là tra gli *interni* ottenuti nei vari « studi » scene all'esterno fissate in antecedenza su di una pellicola sincronizzata col parlato.

Grazie a questo procedimento sarebbe però risolto un solo problema: quello del cosidetto radiolavoro filmistico che, basato oggi su effetti fonodinamici, domani verrebbe ripreso cinedinamicamente senza alcun pregiudizio nè della parte acustica nè della contemporaneità dell'azione. A differenza del film parlato, il radiolavoro televisivo continuerebbe ad essere uno spettacolo di prima mano, proiettato nello stesso istante in cui si svolge e dunque ben altrimenti vicino alla vita di quel che non sieno le vicende fissate una volta per tutte sulle pellicole destinate alle sale di proiezione. Quanto alla piccolezza dello schermo televisivo che oggi non consente se non primi piani e quindi limita le possibilità espressive, essa è un fatto contingente cui succederanno domani, con l'ampliarsi della superficie, le normali possibilità prospettiche del teatro a due dimensioni.

Questo per il radiolavoro filmistico. Ma che succederà degli altri generi radioteatrali? Per quel che riguarda il radiolavoro drammatico, cioè quel tipo di radiolavoro che riduce al minimo gli effetti e s'impernia quasi esclusivamente sulla parola, Kurt Paqué, che lo considera il radiolavoro ideale, pensa (a pag. 116 del suo *Hörspiel und Schauspiel*) a una risoluzione televisiva che ne faccia proprio il rovescio del film parlato: se in quest'ultimo la parola è complemento dell'immagine, in quello l'immagine non sarà che il complemento a una parola cui spetterà l'assoluta egemonia. Tutto è possibile. Ma se già ades-

so c'infastidiamo al cinematografo quando un colloquio, prolungandosi, impegna la fissità della scena, non finiremmo per cadere, con l'ipotesi affacciata dal Paqué, nelle aduggianti lentezze del teatro filmato?

E cosa avverrebbe poi del radiolavoro corale che il Paqué ha forse il torto di non considerare nel suo giusto valore? Qui l'astrattezza predomina. Se le entità si fan persona, cadiamo nell'allegoria più litografica; se i cori parlati si rivelano visualmente, addio simbolica rappresentanza della collettività; se il colloquio tra i singoli corifei, o tra il coro e i bardi, avviene a vista, e non in un'atmosfera vaga e liberata dalle più quotidiane categorie di spazio e di tempo, sfuma ogni suggestione.

Se quindi per ogni altra forma di radioteatro la televisione troverà mezzi espressivi che contempereranno le preziose esperienze dell'audizione pura con quelle sperimentate sullo schermo, per il radiolavoro corale o per l'oratorio radiofonico sarà necessario conservare l'espressione radiofonica odierna. Come la musica non richiede, e forse anzi respinge, il banalizzante complemento radiovisivo, così i due generi radioteatrali alla musica più prossimi per ritmo spirituale e per forma espressiva faranno parte di quella categoria, probabilmente non esigua, di trasmissioni che, per arrivare dov'è necessario, non passeranno per il tubo catodico ma continueranno a servirsi dell'altoparlante. Non è affatto detto che i due mezzi non possano coesistere, talvolta procedendo uniti, talaltra battendo ciascuno la propria peculiarissima strada.

E oggi? Qual è oggi il consiglio da dare a chi scrive radiocommedie e si lamenta dell'effimera fama che ne deriva? Non sapremmo suggerire la cosidetta

forma ambivalente, quella, cioè, pensata insieme per la radio e per il teatro. Altrove, particolarmente in Germania, la si è applicata e la si applica su vasta scala ed è classico, a questo proposito, il caso dello *Schlageter* di Hanns Johst varato, come c'informa l'Eckert, al microfono per passare poi dalla radio al teatro e allo schermo. Ma c'è da diffidare di questa poliedricità. Da una gamba o dall'altra, lavori di questo genere finiscono sempre per zoppicare.

Scrivere buone radiocommedie con sobrietà d'effetti e con artistico impegno è invece, per gratuita che possa sembrare, l'unica norma alla quale un autore che rispetti se stesso debba attenersi. Bisogna guarire dal falso presupposto che basti, per una tramissione radioteatrale, gettare alla lettera delle parole al vento, e convincersi viceversa della necessità di conferir loro lo stesso valore di quando esse sien destinate a echeggiar nella sala gremita di un teatro o a figurar stampate sulle pagine di un libro. Allora, e solo allora, la letteratura potrà essere un altro degli sbocchi del radioteatro. Il libro ha infatti in comune col radiolavoro la possibilità di suscitare un mondo dall'invisibile. Se un romanzo può far sentire un temporale descrivendolo, le didascalie che rendano in parole gli effetti sonori potranno ugualmente suscitare all'orecchio della mente le impressioni che si vogliono suggerire.

È ben per questo che in Inghilterra Tyrone Guthrie, L. du Garde Peach, Val Gielgud, Lance Sieveking ed altri hanno stampato i loro lavori e che in Germania Bronnen, Wolf, Brecht, Kyser, Wiechert, Euringer, Billinger, Alverdes, Nierentz, Hagen e Reinacher han fatto lo stesso, mentre in Francia s'avviavan per la stessa strada Germinet, le Malard,

Carlos Larronde e Fernand Divoire. Mi pare quindi che Kurt Paqué, invitando gli editori tedeschi a pubblicare i radiodrammi migliori, dimentichi che, fin dal '29, Ernst Rowohlt stampando il *Michel Kohlhaas* trasposto da Bronnen aveva dato in questo senso un esempio, seguito subito da Gustav Kiepenheuer, dalla Deutsche Verlagsanstalt e da S. Fischer in quanto editore della *Neue Rundschau*. Così si trovasse dappertutto tanta buona volontà!

D'altra parte, pur consentendo col Paqué nel ritenere che i radiodrammi stampati possano rappresentare una scuola eccellente per chi vuol iniziarsi al mestiere di soggettista radiofonico, pensiamo che il pubblicarli abbia in sè la sua ragione. Non si può creder quanto possa esser gradevole alla lettura un radiodramma concepito davvero con criteri radiofonici: icastico, rapido e insieme pieno di cose. Un altro sogno futurista rimasto purtroppo sogno, quello del teatro sintetico, qui si realizza nella più insospettata maniera.

Questo sbocco possibile nell'editoria non deve peraltro far pensare che il radiodramma sia costituzionalmente viziato di letteratura. A voler anzi tornare sul tema, da noi altre volte toccato, delle arti drammatiche in rapporto al numero delle dimensioni cui rispettivamente s'affidano si potrebbe perfino sostenere che, col diminuire di esse, aumenti il pubblico abbassandosi in relazione il tono artistico, cosicchè il teatro verrebbe a occupare il piano nobile mentre la radio, più ancora del cinema, si troverebbe a diretto e non precisamente poetico contatto con la strada.

La verità è invece un'altra. Poche forme d'arte posson parlare più direttamente del radioteatro al-

l'intelletto e all'immaginazione dei raffinati; poche trovar meglio, con la semplicità dei motivi, la strada al sentimento delle moltitudini. Esso può perfino essere insieme l'ideale teatro per le masse e il tanto auspicato teatro per pochi. C'è una sublime semplicità che tutti possono intendere. Vi sono dimesse parole che aprono anche al più sapiente i loro sconfinati orizzonti di luce.

INDICE

Segnalazioni		IV (II p. di cop.)	C
3		57	113
19		124	125
29	in fr.	271	133
30	"	272	136
50	"		138-9
59	ingl.		141-2
86			147
87			155
103			160
151			184
156			192
158	fr		218
197	ingl		269
202	"		273
264	sp (Mexico)		274
271			
272	ted		

Finito di stampare il 9 aprile 1938-XVI per conto della Società Anon. Editrice Valentino Bompiani coi tipi della Archetipografia di Milano.

Segna=

3
19
29 in fr
30
50
59 in
86
87
103
151
156
158
197
202
264
271
272

S

27 Angelo Musco
85 Luigi Rizzo
96 Giovanni Aurispa
115 Nunzio Filogamo
136 Luigi Pirandello, 138, 175, 192
Amleto Palermi
137 Giovanni Verga
159 Rosso di San Secondo, 251
173 ad. (giuseppe) Romualdi, 247
228-9 Bellini (trasmissione su V.c B.) in fr.;
245 " " " " in fr.
231 Enrico Ragusa, in fr.
243 Alberto Donaudy